A literatura do Outro e os Outros da literatura

MARIA HELOÍSA MARTINS DIAS
SÔNIA HELENA DE OLIVEIRA
RAYMUNDO PITERI
(ORGS.)

A LITERATURA DO OUTRO E OS OUTROS DA LITERATURA

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

L755

A literatura do Outro e os Outros da literatura / Maria Heloísa Martins Dias, Sônia Helena de Oliveira, Raymundo Piteri (orgs.). - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-111-9

1. Outro (Filosofia). 2. Outro (Filosofia) na literatura. 3. Literatura - História e crítica. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Oliveira, Sônia Helena de. III. Piteri, Raymundo (orgs.).

10-0123. CDD: 809.93384
CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró- Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Sumário

Apresentação
As várias faces da escrita narrativa

A necessidade de estarmos em permanente diálogo, explícito ou implícito, com o Outro é uma realidade cada vez mais intensa na cultura contemporânea, caracterizada pela heterogeneidade e simultaneidade de apelos vindos das mais variadas fontes. Estar em sintonia com a diversidade é abrir-se à percepção dessa outra margem com que nos confrontamos em nossa prática sociocultural, tanto mais produtiva quanto mais o jogo dialético tecer sua dinâmica de contradições.

No campo artístico, e mais especialmente na literatura, esse tecido dialógico há muito vem se configurando como caminho fértil para a construção dos objetos literários, poéticos ou narrativos, alimentados pela visão crítica encenada em suas linguagens.

Mas que Outro é esse a que nos referimos? Haveria alguma identidade ou rosto para singularizá-lo?

Ao pensarmos no Outro, com maiúscula, estamos ampliando as possibilidades de seu sentido, justamente para não reduzirmos as múltiplas esferas a que ele pode reportar: as identidades culturais, as representações ideológicas, os espaços territoriais, as práticas discursivas, as instâncias

de poder, as instituições, as manifestações artísticas, as relações amorosas e familiares. Enfim, desde o âmbito confinado da individualidade àquele que se estende a domínios mais abrangentes e incapturáveis, o Outro é essa instância cujo modo de ser é o próprio devir e, assim como o Eu, propõe-se como identidade móvel, permutável, em busca de afirmação.

Os textos aqui reunidos se oferecem como possíveis leituras da problemática do Outro na literatura, pertencente a diversas esferas e recortado conforme a perspectiva crítica adotada em seu enfoque pelos autores. O propósito maior desta coletânea, portanto, é fornecer ao leitor reflexões e questionamentos sobre os aspectos implicados na relação Eu-Outro presentes nas manifestações literárias tomadas como objeto de análise. Desse modo, os gestos de escrita e leitura serão dimensões em relevo ao longo deste livro, complementando-se e coproduzindo-se no percurso crítico que vai do(s) Eu(s) ao(s) Outro(s).

Maria Celeste Ramos revisita o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com o propósito de analisar como se tece na narrativa o espaço das referências à mitologia clássica, esse *outro* imagético-mítico por meio do qual o escritor do realismo brasileiro desestabiliza o cânone romântico pelo viés de seu olhar transgressor. A relação com a tradição, por meio do resgate da herança clássica, revela-se, a partir da análise da autora, como ambivalente: retomar corresponde a uma legitimação dessacralizadora, em que a imagem idealizada não resiste à perfeição, revelando-se, afinal, falsa e corruptível.

O livro de contos *Os grão-capitães* (1976), de Jorge de Sena, é o objeto colocado em foco por Orlando Nunes de Amorim, com destaque para o conto "Os salteadores", por meio do qual o estudioso trata de questões como a memória e o testemunho, examinados à luz de conceitos de Walter Benjamin. Assim, "Sobre lobos e homens: memória e tes-

temunho em 'Os salteadores', de Jorge de Sena" oferece ao leitor reflexões críticas que lhe permitem perceber o diálogo entre teoria e ficção presente na abordagem da narrativa do escritor português. O papel da alegoria e o posicionamento do narrador, centrais no pensamento benjaminiano, ganham relevo na análise de Orlando Amorim.

Os embates entre a História e o testemunho é o que leva Flávia Nascimento a refletir sobre a ficção e seus Outros, por meio da investigação do romance africano pós-colonial *Alá e as crianças-soldados* (2000), de Ahmadou Kourouma. Conforme discute a autora, a tarefa política da obra de Kourouma resulta das mediações criadas entre o "testemunho" da personagem Birahima e a alteridade que confere a esse relato um *status* literário. Para problematizar os significados implicados no papel de testemunha representado pela personagem, Flávia apoia-se em conceitos do filósofo italiano Giorgio Agambem, ampliando-se, assim, as relações entre os universos real e fictício.

Em seu artigo "Roberto Bolaño: conselhos sobre a arte de escrever contos", Roxana Guadalupe Álvarez estabelece uma contraposição entre o conto do escritor chileno Roberto Bolaño e a contística herdeira de Edgar Allan Poe. Se nesta linha convencional a configuração da surpresa é a grande pedra de toque dos contos, na narrativa de Bolaño há reviravoltas tecidas pela trama que desequilibram as expectativas do leitor, resultando em contos com inovações em sua estrutura ficcional. Desse modo, por meio da análise de narrativas marcadas pela dissonância, sobretudo pelo seu final não conclusivo, a autora destaca a forma transgressora com que Roberto Bolaño desafia os moldes fixados por Poe e Cortazar em relação ao conto.

Como se pode ver, os textos contidos em *A literatura do Outro e os Outros da literatura* recobrem um cenário literário amplo, ao focalizarem romancistas e contistas de várias procedências e que, apesar disso, apresentam narrativas que

convergem para afinidades em torno do que singulariza o fenômeno literário: a consciência, tramada pela escritura ficcional, dos impasses situados entre a palavra e o mundo que ela reconfigura. Em outros termos, parece que todos os escritores, cada um com sua própria concepção textual, conforme os artigos destacam, têm como projeto estético a preocupação com os limites da ficção – espaço móvel e tensionado, em que os moldes idealizados ou estabelecidos pela convenção cedem lugar à liberdade inventiva para poder revirar os padrões.

Assim, o jogo entre História e escrita recria as faces do Eu e do Outro, ao mobilizá-los e transformá-los em figuras com identidades provisórias a se (re)traçarem permanentemente.

Maria Heloísa Martins Dias e
Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

1
O espaço das referências à mitologia clássica nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a tradição literária: ninfas, musas e Zeus

Maria Celeste Tommasello Ramos[1]

Estudos críticos apontam para a importância do diálogo que os textos literários escritos por Machado de Assis travam com outros textos, autores e fatores de culturas diversas. Entre eles está o estudo realizado por Eugênio Gomes, que verificou o recurso machadiano de utilizar as ideias dos outros como partida ou sugestão para dar a elas desenvolvimento e desfecho imprevistos. Gomes (1958, p.97) declara ser "imprescindível a necessidade de tais investigações [estudo dos diálogos intertextuais], até porque abrem caminho à elucidação do processo de criação ou recriação artística em muitas de suas minúcias reveladoras". Ele estudou a presença inglesa na obra machadiana em *Influências inglesas em Machado de Assis*. A mesma presença foi também enfocada por Marta de Senna em *O olhar oblíquo do bruxo* (1998). Magalhães Júnior verificou diversas "influências" em *Vida e obra de Machado de Assis* (1981).

---

1 Doutora em Letras pela Unesp. Professora-adjunto na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Língua e Literatura Italiana.

Edoardo Bizzarri, em *Machado de Assis e a Itália*, publicado em 1961, e Francesca Barraco-Torrico (2005) realizaram levantamento e reflexões sobre a presença italiana na obra machadiana. Já a presença francesa, em cinco romances de Machado de Assis, foi enfocada por Gilberto Pinheiro Passos (USP-São Paulo), que escreveu o livro *A poética do legado* (1996), entre outros. Esses estudos têm um caráter mais amplo, enfocando a relação das obras machadianas com as culturas italiana e francesa. Antonio Henrique (2008) empreendeu pesquisa de mestrado sobre *Digressões, transgressões, agressões: a* Bíblia *nos contos de Machado de Assis* ("Papéis avulsos"), verificando a relação entre os contos machadianos e os "textos sagrados" da mitologia hebraico-cristã reunidos na *Bíblia*.

Outros estudos enfocaram, mais diretamente, o diálogo entre textos machadianos e romances e autores específicos da literatura mundial, como Sônia Brayner (1976), em "Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um caso de literatura comparada", que analisa o tema da loucura em um conto de Poe e em *O alienista*. Em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, Helen Caldwell (2002) elucida o diálogo entre essa obra machadiana e *Otelo*, de Shakespeare. Paulo Venancio Filho, em *Primos entre si* (2000), investiga as convergências e divergências entre os temas em Proust e Machado de Assis. Nós também desenvolvemos estudo semelhante em nosso doutorado (Ramos, 2001), ao enfocarmos as consonâncias e dissonâncias entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*, de Ítalo Svevo. Foi nessa pesquisa mais aprofundada e de cunho comparatista que percebemos a importância do intertexto na obra machadiana, que se liga à forma como Machado recuperou a "tradição literária" em sua *práxis* criadora, retomando, entre tantos textos e fatores culturais, também aqueles da Antiguidade Clássica, que ainda não foram estudados exaustivamente.

Assim, na pesquisa de pós-doutorado (idem, 2008) buscamos estudar a presença greco-romana em duas obras

machadianas: no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas,* publicado pelo autor em 1881, e em *Papéis avulsos,* coletânea de contos publicada no ano seguinte, que contém contos escritos entre 1875 e 1882. Localizamos, explicitamos e analisamos essa presença e confirmamos nossas hipóteses de trabalho. A primeira hipótese comprovada foi a de que, entre as muitas referências à mitologia pagã, a maioria constitui mais que simples alusão, e sua interpretação acrescenta mais dados e mais profundidade ao enredo e ao discurso machadiano. Além disso, essas referências demonstram como o cânone clássico foi de certa forma transgredido pela *práxis* literária machadiana nas duas obras em foco, que marcam o início da segunda fase da produção do autor. Nossa segunda hipótese comprovada considerou que a maioria das referências segue o viés paródico, o que, a nosso ver, apresenta dois desdobramentos: liga a produção machadiana à tradição luciânica e demonstra o desejo de construir um novo paradigma literário por meio da reflexão e do posicionamento diante dos cânones literários anteriores.

Entre os diversos aspectos pesquisados, destacamos aqui a relação das referências às ninfas, às musas e a Zeus em *Memórias póstumas de Brás Cubas,* como uma das análises empreendidas. A mitologia clássica está entre as demonstrações de erudição de Brás Cubas, o narrador-protagonista, que se utiliza de grande número de referências a culturas e literaturas diversas, como a francesa, por exemplo. É o caso de um trecho do Capítulo VI do romance Memórias póstumas cujo título é *"Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?"*, que em português significa "Chimène, quem o teria dito? Rodrigue, quem o teria acreditado?". Trata-se de referência direta à tragédia *Cid,* de Corneille (1606-1684).[2]

2 O fragmento retomado do texto-fonte é: "CHIMÈNE: Rodrigue, qui l'eût cru?.../RODRIGUE: Chimène, qui l'eût dit?" (Corneille, Cena IV, Ato III, 1961, p.56, *apud* Passos, 1996, p.37).

Nesse capítulo, Brás Cubas está à beira da morte e recebe a visita de Virgília. Ao retomar os versos de Corneille invertidos, o discurso machadiano altera-lhe o tom, de acordo com Passos (1996, p.38), que interpreta o diálogo aí existente e chega à conclusão de que "os papéis assumidos já não têm a mesma relevância". Segundo ele, os versos chamados ao diálogo intertextual são um dos pontos altos da peça, e resumem "no alexandrino o sentido da *fatalidade e do amor*" (ibidem, grifo nosso). Os dois grandes personagens apaixonados da obra de Corneille aparecem comparados a dois grandes personagens cínicos machadianos – Brás Cubas e Virgília. O efeito parodístico se faz presente nessa ligação, que, a nosso ver, tem a intenção explícita de redimensionar a tradição por meio da presença da obra de Corneille, que é retomada com a intenção de rebaixamento, de apequenamento do gênero trágico.

Passos (p.37, grifo nosso) afirma que a narrativa machadiana assume "uma visão de mundo onde *não há mais a possibilidade do efeito trágico*, mas apenas a verificação fria, talvez gélida, da impossibilidade do sentimento pleno, vivido na sua expansão máxima".

É exatamente nesse capítulo em cujo título existe um rebaixamento da tradição literária que encontramos duas alusões às ninfas da mitologia clássica. A primeira aparece juntamente com uma bíblica:

> Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um *Ezequias* misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudiu todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais

> do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de *Juventa* igualaria ali a simples saudade. (Assis, 1998, p. 22-3, grifo nosso).

A primeira referência remete ao *Livro do profeta Isaías*, no qual ficamos sabendo que Ezequias foi rei de Judá, e, sentindo-se próximo à morte, orou a Deus pedindo-lhe mais tempo de vida, no que foi atendido, por intermédio do profeta Isaías, e foram-lhe dados mais 15 anos de vida:

> Depois a palavra do Senhor foi dirigida a Isaías nestes têrmos: "Vai dizer a Ezequias: eis o que diz o Senhor, o Deus de Davi, teu pai: ouvi tua oração e vi tuas lágrimas, prolongarei tua vida por quinze anos, livrar-te-ei, a ti e a esta cidade, das mãos do rei da Assíria. Protegerei esta cidade. E eis o sinal, da parte do Senhor, para convencer-te de que cumprirá a promessa: Farei a sombra recuar os dez graus que o sol já lhe fêz descer no relógio solar de Acaz". E o sol voltou dez graus para trás. (*Bíblia Sagrada*, 1969, p.987-8).

É esse o primeiro a ser convocado no diálogo intertextual; o segundo é o mitema[3] Juventa[4], ninfa que Zeus transformou em fonte, cujas águas tinham a virtude de rejuvenescer aqueles que nelas se banhassem. Tais alusões aparecem no trecho do discurso em que é narrada a entrada de Virgília,

---

3 A palavra "mitema" é usada aqui no sentido que Claude Lévi-Strauss (1996) lhe atribuiu, ou seja, como parte mínima do mito, já que o mito pode conter em si várias narrativas interligadas.

4 Segundo Brandão (1991, v.2, p.172-4), as ninfas eram divindades femininas secundárias da mitologia, que não habitavam o Olimpo, pois ocupavam "a terra como um todo, com seus vales, montanhas e grutas". Segundo ele, nos textos que registraram a mitologia, as ninfas aparecem sempre "ligadas à terra e à água e simbolizam a própria força geradora" da terra. As ninfas do alto-mar eram chamadas Oceânides, as dos mares internos, Nereidas. Potâmidas eram as ninfas dos rios, Náiades, as dos rigeiros e riachos. Creneia era o nome dado a todas as ninfas das fontes, categoria na qual encontramos Juventa.

antiga amante do narrador-protagonista, que vem visitá-lo anos depois do caso amoroso dos dois, período em que ele considera ter vivido a efervescência de sua juventude. Daí a ligação da visita de Virgília com a mitológica água de Juventa, o rejuvenescimento de Ezequias e a saudade que exercerá, no caso de Brás Cubas, a função de rejuvenecedora ao evocar nele a lembrança dos tempos dos encontros amorosos adúlteros, desfrutados por ambos. Ezequias e Juventa sofrem a ação dos deuses, Brás utiliza-se da memória para voltar atrás. A saudade é o motor da memória, que, por sua vez, é sua Juventa, da qual beberá as águas para rejuvenescer.

O deus dos deuses, Zeus (nome grego) ou Júpiter (nome romano), não é referido apenas no trecho sobre a ninfa Juventa, como também no Capítulo XV, intitulado "Marcela": "Que em verdade, há dois meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o *touro de Europa*, e o insinuativo, como o *cisne de Leda* e a *chuva de ouro de Dânae*, três inventos do *padre Zeus*, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno" (Assis, 1998, p.41). Nesse fragmento, três mitos de metamorfoses de Zeus, descritos nas *Metamorfoses*, de Ovídio (1983), são lembrados, ambos ocorridos com o deus dos deuses para seduzir três belas jovens mortais: a metamorfose em touro para seduzir Europa (filha de Agenor), em cisne para seduzir Leda (esposa de Tíndaro) e em chuva de ouro para se apresentar a Dânae (filha de Acrísio, rei de Argos).

Ovídio, no capítulo intitulado "Europa", que encerra o Livro II de *Metamorfoses* (obra composta por 15 livros), descreve da seguinte forma a metamorfose em touro de Zeus e o processo de sedução e rapto de Europa:

> A majestade e o amor não se combinam bem nem moram na mesma casa. Deixando de lado o peso do cetro, o pai e governante dos deuses, cuja destra está armada dos raios de três pontas, e que ao seu nuto faz o mundo tremer, toma o aspecto

> de um touro e, misturado com os touros, muge e passeia, formoso, pela tenra relva. Realmente a sua cor é branca como a neve que pé algum calçou ainda e que o chuvoso Austro não derreteu. Os músculos se destacam no pescoço, a papada desce até as espáduas; os chifres, é certo, são pequenos, mas parecem feitos à mão e são mais transparentes que uma gema da melhor água. Nada havia de ameaçador em sua fronte ou de terrível em seus olhos: sua aparência era de todo pacífica. A filha de Agenor admira-se ao vê-lo tão formoso, sem qualquer ameaça belicosa; mas, não obstante essa brandura, o medo a impede, a princípio, de tocá-lo. Dentro em pouco, aproxima-se e coloca flores na cabeça branca. Rejubila-se o amante, e, enquanto espera a satisfação do seu desejo, cobre de beijos as mãos da jovem. Agora ele apenas, apenas adia o resto. E ora brinca e salta na verde relva, ora estende o alvo corpo na fulva areia; e pouco a pouco o medo desaparece, e ele oferece o peito às carícias da virgem ou os chifres às guirlandas de flores recém-colhidas. A filha do rei se atreveu mesmo, sem compreender o que fazia, a sentar-se nas costas do touro. Então o deus, afastando-se, imperceptivelmente, da terra e da praia seca, enfia os pés, sub-reptício, na água junto à praia, depois avança mais e leva sua presa para o meio do mar. A jovem se apavora e olha para trás, vendo a terra de onde se afasta; segura o chifre com uma das mãos e com a outra se agarra às costas do touro; ondulam ao vento as suas vestes soltas. (Ovídio, 1983, p.46-7)

No capítulo seguinte, primeiro do Livro III, intitulado "Cadmo", Ovídio narra como o rei Agenor da Fenícia, pai de Europa, enviou Cadmo para procurar sua filha. Europa, porém, após recompor-se do susto de ter sido arrebatada para alto-mar montada no touro, acalmou-se, e, novamente em terra, na ilha de Creta, a ele se uniu, junto a uma fonte, sob plátanos. Dessa união nasceram três filhos: Minos, Sarpédon e Radamanto. Brandão (1991, v.I, p.415-6) afirma que "Zeus, mais tarde, fez com que Europa desposasse o rei de Creta, Astérion, que, não tendo filhos, adotou os de Zeus. Após sua morte, a princesa recebeu honras divinas".

Brandão destaca que, simbolicamente, "o touro configura o poder e o arrebatamento irresistível".

Com a finalidade de seduzir Leda[5] (novamente sedução), ocorre outra metamorfose de Zeus. Homero fala dela e de seus filhos homens na *Odisseia* (1967, XI, v.298-304, p.192):

> Leda, em seguida, de mim se aproxima, a consorte de Tíndaro,
> do qual gerou dois rebentos dotados de espírito ousado,
> o domador de cavalos Castor e o viril Polideuces.
> Ambos, com vida, no seio da terra fecunda se encontram,
> e, mesmo embaixo da terra, por Zeus distinguidos, mudança
> fazem de sítio alternada, passando com os vivos um dia,
> e outro com os mortos; iguais honrarias que os deuses
> recebem.

Percebe-se, no fragmento exposto, o destaque ao revezamento que se dá entre os irmãos – Castor e Pólux – em relação à imortalidade já que apenas a Pólux foi concedido esse dom. Então, bom irmão que era, cedia ao outro o dom, ficando em seu lugar no Hades, por metade do ano, para que Castor vivesse. Na metade seguinte, ele próprio usufruía a vida eterna.

---

5 De acordo com Grimal (1965, p.311), ela era filha do rei da Etólia, Téstio, pertencia à família de Deucalião, e vários poetas gregos e latinos contaram seu mito, iniciando-se por Homero, Apolodoro e seguindo por Pausânias e Virgílio, entre outros. Ela foi primeiro esposa de Tíndaro. Este, ao ser expulso da Lacônia pelo violento Hipocoonte e seus filhos, os hipocoôntidas, havia buscado refúgio na corte de Téstio, rei que lhe deu a filha Leda em casamento. "Quando Héracles repôs Tíndaro no trono de Esparta, a esposa o seguiu, mas, segundo dizem, a contragosto," Leda, grávida do marido, certa vez, foi perseguida por Zeus e, para dele fugir, transformou-se em gansa. O deus dos deuses metamorfoseou-se em cisne e a ela se uniu. Desta união, Leda também engravidou. Ela pôs, então, dois ovos. Do primeiro nasceram seus filhos mortais com Tíndaro – Castor e Clitemnestra (que depois se casará com Agamêmnon e será mãe de Ifigênia, Orestes e Electra, entre outros); do segundo ovo nasceram dois filhos imortais: Pólux e Helena.

A terceira metamorfose de Zeus, citada no discurso machadiano, é a operada pelo deus dos deuses para seduzir Dânae, filha de Acrísio, rei de Argos. Seu pai, desejando ter um filho homem, mandou consultar o Oráculo de Delfos. Apolo não lhe respondeu o que queria saber, limitou-se a ordenar que a Sibila lhe dissesse que a filha Dânae teria um filho que mataria o avô. Temendo o cumprimento da sentença, conta-nos Ovídio (1983, p.81-5) que Acrísio enclausurou-a, em companhia da ama, em uma câmara subterrânea. Zeus, porém, sob a forma de chuva de ouro, penetrou, por uma fenda, no compartimento que parecia inviolável, e seduziu Dânae, que a ele se uniu e engravidou. Meses depois, nasceu Perseu.

Parece-nos que a alusão a essas três metamorfoses de Zeus no texto machadiano tem a função de reforçar a ideia de sedução e conquista, visto que nesse trecho extraído da narrativa, Brás Cubas relata como conquistou seu primeiro grande amor, a cortesã Marcela. Nele, os mitos referidos trazem a ideia de transformação, de metamorfose experienciada pelo amante que utiliza tal recurso para seduzir a mulher amada, e a presença deles, no plano da expressão, serve para reforçar o plano do conteúdo.

Em relação às alusões às ninfas, além daquela que traz a ninfa Juventa, uma outra é realizada no Capítulo XXXII, intitulado "Coxa de nascença". Reside nela uma analogia explícita a Eugênia, personagem com a qual Brás terá um breve namoro e da qual tirará os primeiros beijos de menina-moça, a uma ninfa: "Eugênia, [...] duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de *ninfa*" (Assis, 1998, p.64, grifo nosso).

O sentido de fertilidade que a figura mitológica da ninfa simboliza é aqui convocado para ser atribuído a Eugênia porque Brás, páginas antes, havia declarado que ao vê-la pela primeira vez teve "cócegas de ser pai" (idem, p.62).

Em vista disso, pode-se dizer que, no texto machadiano, as ninfas são citadas em seu significado simbólico. Deve-se

acrescentar que a referência à ninfa Creneia, chamada Juventa, terá a função de reforçar, simbolicamente, a importância do retrocesso na memória, promovido pela saudade; a analogia entre a figura de Eugênia e uma ninfa reforçará a simbologia da beleza e da força feminina, ligada à natureza, já que o encontro entre Brás e Eugênia se dá no ambiente bucólico da propriedade de sua família na Barra da Tijuca, ao lado da chácara da mãe da moça, dona Eusébia.

Convém destacar que as musas[6] também foram mencionadas no discurso machadiano. Essas entidades mitológicas foram cantadas em um dos primeiros textos da literatura grega, a *Teogonia*, de Hesíodo (2004, p.210-1), que as descreveu da seguinte forma:

> Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra? [35]
> Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
> Hineando alegram o grande espírito no Olimpo
> dizendo o presente, o futuro e o passado
> vozes aliando. Infatigável flui o som
> das bocas, suave. Brilha o palácio do pai [40]
> Zeus troante quando a voz lirial das Deusas
> espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado
> e o palácio dos imortais. Lançando voz imperecível
> o ser venerando dos Deuses primeiro gloriam no canto
> dês o começo: os que a Terra e o Céu amplo geraram [45]
> e o deles nascidos Deuses doadores de bens,
> depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,
> no começo e fim do canto hineiam das Deusas

6 Grimal (1965, p.367-8) nos conta que as musas são as filhas de Mnemósine e Zeus, fruto de nove noites de amor. Brandão (1991, vol.II p.151) afirma que apesar de as musas já aparecerem em número de nove na obra de Hesíodo, escrita, provavelmente, no século VIII a.C., suas funções e seus nomes variaram muito até se fixarem na época clássica: "Calíope preside à poesia épica; Clio, à história; Érato, à lírica coral; Euterpe, à música; Melpômene, à tragédia; Polímnia, à retórica; Talia, à comédia; Terpsícore, à dança; Urânia, à astronomia".

> o mais forte dos Deuses e o maior em poder,
> e ainda o ser de homens e de poderosos gigantes. [50]
> Hineando alegram o espírito de Zeus no Olimpo
> Musas olimpíades, virgens de Zeus porta-égide.
>
> [...]
> isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio, [75]
> nove filhas nascidas do grande Zeus:
> Glória, Alegria, Festa, Dançarina,
> Alegra-coro, Amorosa, Hinária, Celeste
> e Belavoz, que dentre todas vem à frente.
> Ela é que acompanha os reis venerandos. [80]
> A quem honram as virgens do grande Zeus
> e dentre reis sustentados por Zeus veem nascer,
> elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho
> e palavras de mel fluem de sua boca. [...]

Segundo o autor, elas são as acompanhantes dos reis e lhes fornecem as palavras de persuasão, que serenam as discussões e restabelecem a paz entre os povos. D'Onofrio (1990, p.40) afirma que elas personificavam as "faculdades artísticas", pela perspectiva platônica, porém:

> A esta concepção do "poeta inspirado" opõe-se a concepção aristotélica, retomada pelos críticos neoclássicos e realistas, do "poeta artífice", o que constrói e estrutura sua obra mediante um longo trabalho de aprendizado dos modelos preexistentes, de técnicas específicas e do conhecimento da realidade que o circunda.

Então, qual seria a perspectiva do discurso machadiano, a platônica ou a aristotélica? A nosso ver, diante do "humor" machadiano e do apequenamento que observamos nas referências anteriores, cremos que a perspectiva adotada é a aristotélica, que desfaz, que ri da platônica quando, nas *Memórias póstumas*, constatamos que tanto o dr. Villaça

quanto o capitão do navio, que leva Brás à Faculdade em Portugal, e a personagem Luís Dutra nelas se inspiram: "o Doutor Villaça acrescentou aos pratos de casa o acepipe das *musas*" (Assis, 1998, p.36); "Fiquei só; mas a *musa* do capitão varrera-me do espírito os pensamentos maus; preferi dormir, que é um modo interino de morrer" (idem, p.48), e "Luís Dutra era um primo de Virgília, que também privava com as *musas*. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus..." (idem, p.79, grifo nosso).

Aparentemente, as três referências retomam essas figuras mitológicas no sentido que elas tinham nos textos clássicos, isto é, de inspiradoras das artes, e, nos três casos específicos, trata-se da arte da poesia. São alusões que parecem não subverter o sentido que essas figuras desempenhavam nos textos mitológicos, como alusões parafrásicas. Deve-se ter em mente que a alusão é também uma retomada de um texto por outro, mesmo que superficialmente, e nessa retomada acontece uma margem de semelhança/diferença que vai delimitar o nível de desvio entre o arquitexto (texto-fonte) e o texto produzido. No caso da alusão parafrásica, deve-se ter em mente que "paráfrase" vem do grego *para-phrasis* – continuidade ou repetição de uma sentença – e constitui-se em confirmação, com alguma variação vocabular, do que foi afirmado como sentido em uma obra escrita anteriormente. Essa perspectiva da retomada baseia-se no semelhante, no idêntico, e tem, por detrás de si, um paradigma já existente. No entanto, considerando que o discurso machadiano tem sempre uma densa e complexa tessitura que mescla o discurso literário a outros discursos importantíssimos para a cultura ocidental, conforme já comprovaram tantos estudiosos, como Passos (1996).

Machado, por meio de perspectiva filosófica diferenciada, segundo Nunes (1993), com elaborada e silenciosa manobra de seu "bisturi", secciona e costura, realizando uma "cirurgia" que resulta no engendramento de uma

gama ampla de sentidos possíveis. Assim, afirmamos que existe também um apequenamento no uso das referências às musas, uma vez que o dr. Villaça, o capitão do navio e o Luís Dutra são tratados com desdém por Brás, e, em um nível mais profundo de interpretação, esse "privar com as musas" pode representar uma ironia, se visto pela perspectiva aristotélica da crença do "poeta artífice" que constrói o texto por meio de seu trabalho, que, de acordo com o que aponta D'Onofrio (1990, p.40), os realistas privilegiavam.

A nosso ver, existe aqui uma relação direta com o modo pelo qual Machado buscava abordar os cânones literários anteriores e realizava um retorno à valorização do "poeta artífice", privilegiado no Classicismo e no Neoclassicismo, em oposição ao "poeta inspirado" do Romantismo, abordando, no entanto, a mitologia de forma diversa daquela dos neoclássicos ou árcades. Nossas conclusões se apoiam, inicialmente, no que afirma Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (v.2, s. d., p.22):

> O Arcadismo se irmanava aos dois séculos anteriores pelo culto da tradição greco-romana: aceitava o significado literário da mitologia e da história clássica; aceitava a hierarquia dos gêneros e a universalidade das convenções eruditas.
>
> O Romantismo, porém, revoca tudo a novo juízo: concebe de maneira nova o papel do artista, o sentido da obra de arte, pretendendo liquidar de vez a convenção universalista dos herdeiros da Grécia e deRoma, em benefício de um sentimento novo, embebido de aspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*. E como a literatura dificilmente se acomoda sem um paraíso perdido para os seus ideais, assim como os clássicos viveram do mito da Idade de Ouro, e da antiguidade perfeita, os românticos foram buscar nos países estranhos, nas regiões esquecidas e na Idade Média, pretextos para desferir o voo da imaginação. Era o triunfo do irregular e do diferente, sobre a uniformidade que o Classicismo pretendeu eternizar. (sublinhado e grifo nossos)

Contudo, ao "liquidar a convenção universalista dos herdeiros da Grécia e de Roma", apregoada pelo cânone literário ao qual o Romantismo queria se opor, esse movimento buscou substituir o passado mítico da Antiguidade clássica, tão festejado e retomado nos cânones anteriores, por uma "nova mitologia", uma mitologia nacional, de cor local, ao voltar-se para o indianismo como contentor do "brilho de uma grandeza heroica especificamente brasileira" (Candido, s. d., p.19). Essa mitificação do índio brasileiro reunia o esforço de criar mitos nacionais e de, ao mesmo tempo, retornar ao passado histórico, à maneira da Idade Média, fundindo mito e história, fazendo o "esforço de suscitar um mundo poético *digno do europeu*" (ibidem, grifo nosso). Incorria, porém, em erro ao atribuir uma importância fictícia ao povo que foi dizimado, historicamente, durante a colonização, e assim, ao fundir mito e história, era contraditória.

Hutcheon (1985, p.14-5) declara que a "força subsistente de uma estética romântica" é aquela que "aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade", por isso rejeita as formas paródicas. Acreditamos que se tais formas são retomadas por Machado, ele as manipula de forma a valorizar o sentido histórico, já que "toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda paródia presta a sua própria homenagem oblíqua", segundo Greene (*apud* Hutcheon, 1985, p.21). É o que se nota em Machado de Assis, pois a maneira como ele se refere à mitologia demonstra que retorna aos cânones em forma de transgressão e criação, já que não os realiza do mesmo modo que os clássicos, neoclássicos e árcades, que se sentiam herdeiros da tradição literária grega e romana. Ele não cria uma ligação histórica falsa ao atribuir valor mítico e, portanto, heroico, a um povo que foi dizimado e escravizado pelos portugueses em solo brasileiro, mas reaviva a tradição literária transcontextualizando-a.

Cremos que Machado, ao retomar Homero, Hesíodo etc., não só o faz de maneira diversa dos anteriores, mas também acaba por desmascarar a contradição do Romantismo em propor um nacionalismo fictício, que quer inovar buscando a cor local, todavia segue um modelo europeu e o falsifica ao recriá-lo. Machado alude aos clássicos como herança literária, que permite a evolução no gênero, retorna construindo um diálogo que propõe o novo, o local verdadeiro, e não o falseado. Seu herói é o de seu tempo; a sociedade que descreve é aquela burguesa de seu século, com suas qualidades e defeitos verdadeiros, e as cores com as quais ele a pinta são as reais, não as finge, portanto.

Referências bibliográficas

ASSIS, J. M. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 24.ed. (Texto integral cotejado com a edição crítica do Instituto Nacional do Livro). São Paulo: Ática, 1998.

BARRACO-TORRICO, F. *Presença italiana na obra de Machado de Assis e recepção do escritor brasileiro na Itália*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – SP.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BIZZARRI, E. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Caderno n.1, 1961.

BRANDÃO, J. de S. *Dicionário mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1991. 2 v.

BRAYNER, S. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um caso de literatura comparada. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 19 de junho de 1976, p.1-2.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis:* um estudo de *Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s. d. 2 v.

CORRÊA, A. H. *Digressões, transgressões, agressões*: a *Bíblia* nos contos de Machado de Assis (*Papéis avulsos*). São José do Rio Preto, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, *campus* de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GRIMAL, P. *Diccionario de la Mitologia griega y romana*. Barcelona: Labor, 1965.

HESÍODO. O nascimento dos deuses (da *Teogonia)*. Tradução de Celina Portocarrero. In: *Treze dos melhores contos da Mitologia da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.207-22.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. Tradução e prefácio de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac-Naify, 1996.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis desconhecido*. São Paulo: Livros Irradiantes, 1991.

NUNES, B. Machado de Assis e a Filosofia. In: ________. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental:* autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PASSOS, G. P. *A poética do legado:* presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

RAMOS, M. C. T. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*. São José do Rio Preto, 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, *campus* de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

________. A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. São Paulo, 2008. Pesquisa de pós-doutorado – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

SENNA, M. *O olhar oblíquo do Bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

VENANCIO FILHO, P. *Primos entre si*: temas em Proust e Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

2
Sobre lobos e homens: memória e testemunho em "Os salteadores", de Jorge de Sena

Orlando Nunes de Amorim[1]

Não há escolha ditada pela consciência, é a angústia quem decide. (Marcelo Viñar)

Em uma das "imagens do pensamento" de seu livro *Rua de mão única*, de 1928, intitulada "Antiguidades", Walter Benjamin fala de um torso de escultura, cujo referente pode ser identificado concretamente como o torso arcaico de Apolo que o escritor viu, em 1924, no Museu de Nápoles.[2] Algum tempo depois da visita ao museu, Benjamin escreveu o seguinte aforismo:

> TORSO. Somente quem soubesse considerar o próprio passado como o fruto abortado da coação e da necessidade

---

1 Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor-assistente-doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Língua e Literatura Francesas.

2 Buck-Morss, 2002, p.444, nota 3. A mesma escultura inspirou o poema de Rilke intitulado "Torso arcaico de Apolo" ("Archaischer Torso Apollos", publicado nas *Neue Gedichte*, em 1907), traduzido para o português por Manuel Bandeira (Cf. Bandeira, 1987, p.359-60).

> seria capaz de tirar o melhor partido dele, a cada instante. Pois aquilo que um homem viveu pode ser comparável, no melhor dos casos, à bela escultura cujos membros foram quebrados ao ser transportada, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso no qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro. (Benjamin, 1987, p.41-2)[3]

A partir da relação alegórica estabelecida entre o passado e a escultura, o aforismo ressalta – uma ideia recorrente no pensamento de Benjamin – a escolha pelo passado tomado como "fruto abortado", entendido como ruína e como rastro, como restos que sobram da vida e da história "oficiais", a partir dos quais o homem que viveu esse passado realiza sua tarefa de recolha e decifração. A escultura de Apolo é vista como a ruína presente daquilo que um dia foi, em tempos antigos; o torso que sobrou é efetivamente um destroço – um pedaço, um fragmento, um resto – da escultura, que se apresenta marcada pelas vicissitudes da passagem do tempo, das mudanças espaciais e das transformações históricas, e só pode ser entendida, no presente, como documento de cultura, por meio de uma reconstrução a partir dessas marcas – talvez fosse melhor dizer uma nova construção, decifradora não apenas daquilo que a escultura foi no passado, mas principalmente do tempo que sobre ela se depositou e passou a significar para o presente, como a compensar o que perdera, os "membros quebrados".

Da mesma forma, na visão de Benjamin (1986, p.226), o passado se apresenta àqueles que por ele se interessam, tanto o historiador quanto o escritor, como "uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés": cabe a eles, em nome da imagem do seu futuro, "deterem-se para acordar os mortos e juntar os

---

3 A tradução brasileira aqui citada foi alterada, em confronto com a tradução francesa (Benjamin, 2000, p.151).

fragmentos". No mundo moderno e contemporâneo, esse gesto de juntar ruínas e acordar mortos não é apenas negado pelo discurso dos vencedores e desvalorizado pela maioria, é também incômodo, inclusive para o escritor, se aliarmos aqui a perspectiva benjaminiana ao retrato que do poeta faz Jorge de Sena em seu poema "'La cathédrale engloutie', de Debussy" (primeira das "metamorfoses musicais" da obra *Arte de música*, de 1968): o poeta moderno, mesmo a contragosto, passou a ser uma "soma teimosa do que não existe", um homem que impõe aos outros homens a "visão profunda", a visão que eles recusam, e essa visão é o excesso do mundo em que vivemos, aquilo que sobra, os restos e destroços que ninguém quer ver, aquilo que se varre para debaixo do tapete; enfim, é "esse lixo do mundo e papéis velhos/que sai dum jarrão exótico que a criada partiu" (Sena, 1988, p.166).

Por outro lado, essa recolha e essa decifração realizadas pelo escritor só podem se dar na linguagem, que transfigura a vivência do mundo em outra experiência, esta de linguagem, experiência que, de certo modo, reduplica ou especulariza a referida vivência a partir de uma visão de mundo. Se o torso de Apolo é um fragmento, o texto de Benjamin também o é; se a escultura é uma ruína, cuja significação foi perdida e precisa ser refeita, o aforismo de Benjamin, ao reconhecê-la desse modo, também se constitui da mesma forma: note-se, para ficarmos em apenas um aspecto, que, para a formulação concisa do aforismo, a referência direta à escultura se perdeu, o "Torso arcaico de Apolo" torna-se apenas *um* torso, uma "bela escultura", um fragmento de um fragmento, recolhido para a elaboração discursiva.

Por isso, como texto, o seu modo de articulação é o alegórico, pois, como observa Benjamin em seu *Origem do drama barroco alemão*, "as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas" (Benjamin, 1984, p.200). Se, por um lado, o observador da escultura

precisa construir-lhe um sentido a ser decifrado a partir de suas marcas, das marcas de sua desintegração ao longo do tempo, e se, por outro, a observação do torso levou Benjamin a uma reflexão decifradora, então seu leitor também precisa recolher os elementos da alegoria criada para, por sua vez, decifrá-la e elaborar sua própria reflexão. Como observa Susan Buck-Morss (2002, p.41) em relação à *Rua de mão única*, "o modo alegórico permite a Benjamin tornar a experiência de um mundo em fragmentos visivelmente palpável, onde o passar do tempo não significa progresso, mas desintegração".

Essa relação entre o texto que se faz no modo alegórico e o passado entendido por esse mesmo texto como ruína e como fragmento a ser "capturado" pode ser entendida como uma linha de força significativa da literatura da segunda metade do século XX. Neste estudo, essa articulação entre fragmento e alegoria contribui para abordar aspectos relevantes do livro de contos *Os grão-capitães*, do escritor português Jorge de Sena (1919-1978).

No "PS 1974 ao Prefácio que se segue", um dos textos introdutórios da obra, Jorge de Sena informa: "Escrevi estes contos, em 1961-62, na atmosfera de um Brasil livre, onde me exilara em 1959; e escrevi-os sem pôr peias de nenhuma espécie a toda a amargura da vida que, em Portugal, a mim como a todos havia sido dada" (Sena, 1989, p.13). Tratam-se efetivamente de nove contos que Sena escreveu entre março de 1961 ("As ites e o regulamento") e junho de 1962 (revisão de "Homenagem ao papagaio verde"). A referida ausência de "peias" na expressão da "amargura da vida" tornava os contos "impublicáveis em Portugal" (ibidem), sujeito que estava o país aos mecanismos repressivos do Estado Novo, sobretudo a censura. Dois dos contos tiveram publicação ainda nos anos 1960, na revista *O Tempo e o Modo*: "Homenagem ao papagaio verde", no n.41, de setembro de 1966; e "O 'Bom Pastor'", no n.59, de abril de 1968 (número

especial dedicado ao autor), este último, no entanto, bastante cortado pela censura. Houve ainda o projeto de uma edição brasileira que não se concretizou e da qual restaram apenas fragmentos de um prefácio, escritos por volta de 1962. O autor só conseguiria publicar integralmente a obra em 1976, dois anos depois do fim do Estado Novo português.

Mais do que uma coletânea, a obra é uma "sequência de contos", como indica seu subtítulo,[4] sequência que registra "algumas amargas experiências de vida lusitana" (idem, p.9) de modo quase cronológico, cobrindo um período que vai de 1928 até 1961; queria seu autor que a elaboração textual dos fatos evocados os tornasse "mais reais que a realidade" (idem, p.16), e por isso podem ser vistos como uma espécie de crônica de um tempo de repressão e medo, como retrato de uma vivência afetiva, social, política e histórica sob a ditadura salazarista, artisticamente estruturada.

Esse caráter de crônica, aliado à base biográfica das referidas "amargas experiências", é importante para entender o modo alegórico de articulação dos contos. O próprio Jorge de Sena insistiu seja em um aspecto, seja em outro. Ao concluir o já citado "PS 1974 ao Prefácio que se segue", o autor diz que "é como crônica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental e desse tempo de uma tirania que castrava Portugal" (idem, p.14) que os contos devem ser lidos. Por outro lado, como ressaltou um dos primeiros estudiosos da obra, Francisco Cota Fagundes, *Os grão-capitães* realizam a "transmutação das experiências autobiográficas", a consubstanciação de uma história pessoal em ficção capaz de expressar "as intencionais e básicas analogias entre a experiência pessoal e a experiência nacional" (Cota Fagundes,

4 A sequência é uma forma bastante frequente na poesia e na prosa de ficção do escritor, como demonstram, por exemplo, os livros de poesia *Sobre esta praia*... (1977) e *Sequências* (1980). Cf. Fazenda Lourenço, 1998, p.347-70 (sobretudo p.360-2, no que se refere a *Os grão-capitães*).

1984, p.347). No prefácio da obra, escrito em 1971, Sena cuidou de apontar esse caráter autobiográfico da matéria dos contos: informa que o "papagaio verde" do primeiro conto ("Homenagem ao papagaio verde") pertenceu efetivamente a ele próprio quando criança, não só ao narrador do conto; o oficial miliciano que quase morreu em Penafiel ("As ites e o regulamento"), ou que desembarcou na Grã-Canária, também foi o próprio Sena; e assim por diante, em relação a todos os contos. O que eles realizam é a evocação de "experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns dos atores" (Sena, 1989, p.17). Mas é o modo como essas experiências são estruturadas, seja dentro de cada conto, seja nas relações que o conjunto promove entre eles, que estabelece sua constituição alegórica, que realiza a "amplificação ficcional da observação e da experiência das décadas de vida, sobretudo portuguesa, que me foi dado viver" (idem, 1981, p.220), como refere o autor no prefácio de outra coletânea de contos, *Novas andanças do demônio* (1966).

Ainda no prefácio d'*Os grão-capitães*, Sena observa, em relação a esse caráter autobiográfico, que

> tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria [...] é direta ou indiretamente autobiográfica – com que amargura às vezes –, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção. (idem, 1989, p.17)

A distância que há entre os fatos da vida real e os fatos da ficção é estabelecida basicamente pela clássica diferença entre matéria e forma: é a estrutura de sentido dada à matéria ficcional que interessa. No entanto, a observação atenta dos contos, mesmo em relação à matéria deles, permite notar

que não é a vida real reconstituída que aparece, são cacos dela, recolhidos, decifrados e reelaborados como alegoria. O escritor desconfia dos mecanismos organizadores da memória entendida em seu sentido convencional, capaz de compor um conjunto harmônico a partir de fatos diversos: não é possível transmitir diretamente uma experiência pessoal, ela só pode ser consubstanciada em experiência em um outro plano.[5] Os fatos diversos *permanecem* diversos, ou seja, o modo alegórico não harmoniza as relações, não "preenche lacunas" segundo uma visão totalizadora, mas, ao contrário, enfatiza o desacordo, insiste no desencontro e na dissociação, em uma visão problematizadora do tempo e da relação entre presente e passado. Dessa forma, é possível entender que Sena quisesse esses contos "mais reais que a realidade" (idem, p.16), porque não são experiências vividas, mas experiências testemunhadas – experiências de linguagem (estéticas, portanto).

É justamente essa desconfiança que parece saltar à vista quando se considera a estrutura da obra: como "retrato de uma época", *Os grão-capitães* se apresentam como um conjunto fragmentado, pedaços soltos e sequenciados de uma vivência histórica. Como destacou Margarida Braga Neves, a sequência é "o agrupamento de textos descentrados, justapostos e avulsos, organizados de acordo com um princípio linear que acompanha e organiza as linhas caóticas

---

5 Essa impossibilidade de transmitir diretamente uma experiência pessoal e a consequente necessidade da transposição literária para sua expressão também constituíam um princípio central da estética de Goethe, poeta e romancista muito admirado por Jorge de Sena: "Como muita coisa na nossa experiência não pode ser pronunciada de forma acabada nem comunicada diretamente, assim há muito que escolhi o procedimento de, através de imagens contrapostas umas às outras e ao mesmo tempo se refletindo umas nas outras, revelar o sentido mais profundo à pessoa atenta". (Carta a Iken, de 27 de setembro de 1827, apud Mazzari, 1999, p.81). Sobre o interesse de Jorge de Sena por Goethe, Cf. Fazenda Lourenço, 2002.

da existência" (Neves, 2008, p.24). Por um lado, no seu descentramento, a sequência procura dar um alinhamento cronológico aos contos (com apenas uma exceção, o último deles), em um procedimento que se assemelha ao do cronista, não apenas ao recolher os fatos do passado e ordená-los cronologicamente, mas também ao narrar os acontecimentos, nas palavras de Benjamin (1986, p.223), "sem distinguir entre os grandes e os pequenos", porque "leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história".

Por outro lado, a pluralidade de indicadores temporais e espaciais revela a dispersão característica dessa vivência histórica:[6]

Contos	**Data fictícia**	**Local fictício**
Homenagem ao papagaio verde	1928	Lisboa
As ites e o regulamento	1941	Penafiel
Choro de criança	1942	Porto
O "Bom Pastor"	1943	Porto
Os irmãos	1945	Lisboa
Os salteadores	1953	Trás-os-Montes
Boa noite	1957	Lisboa
Capangala não responde	1961	Angola
A Grã-Canária	1938	Oceano Atlântico

É como se o conjunto se apresentasse como uma apanhadura de fragmentos do passado, de momentos ao mesmo tempo insignificantes e significativos, dispersos e desencontrados no tempo e no espaço. São restos de uma memória, uma desintegração estrutural que corresponde à própria desintegração da experiência do mundo. Em contrapartida, esses restos são aquilo que sobra, o excesso da experiência histórica: contrastando com a história oficial da ditadura salazarista e seu discurso triunfante, os contos elaboram a

6 O quadro acima, com a estrutura sequencial dos contos, é adaptado de outro, mais completo, elaborado pelo próprio Sena e transcrito em Fazenda Lourenço (1998, p.362).

amargura (palavra insistentemente repetida pelo autor na dedicatória e no prefácio do livro), a castração, a frustração, enfim, o padecimento do sujeito diante de um contexto que o oprime e o exclui. O texto literário configura-se então como o lugar (o único lugar possível) de transposição e de "salvação" desse excesso. Em um fragmento ainda inédito, Sena diz:

> A literatura é transposição e criação estética de realidade. Essas transposição e criação não podem continuar a fazer-se em obediência aos pressupostos monstruosos de angelização, com o seu cortejo de inibições e de repressões. É preciso que, para transformar-se o mundo, tudo isso que, mesmo na maior violência, ficava *de fora*, deixando em liberdade nas consciências e na vida os mais sinistros conluios repressivos, entre na literatura enquanto tal. [...] A literatura tem sido *menos* do que vida. Mas se ela é uma criação que se acrescenta à vida, englobando-a e superando-a, é preciso que, sendo *mais* do que ela, a compreenda toda, em todos os seus aspectos, especialmente naqueles que, por malditos, por terríveis, por apavorantes, não podem nem devem continuar fora do alcance da visão estética.[7]

Percebe-se aqui a sintonia entre as concepções de Sena e Benjamin: a transformação do mundo pressupõe uma visão estética que consiga englobar todos os aspectos da vida, principalmente aqueles que ficaram "de fora", aquilo que é recusado e subestimado, aquilo que é varrido para debaixo do tapete ou escondido em um "jarrão exótico", em nome do medo e da "angelização", e que, por isso mesmo, perpetua a barbárie da nossa cultura. É preciso um outro anjo, que apanhe e decifre o que foi reprimido e excluído, para que

---

7 Este fragmento e vários outros, escritos por volta de 1962, destinavam-se a ser o prefácio de uma edição (talvez brasileira) d'*Os grão-capitães*, e constam de *Sobre teoria, história e crítica literária*, obra preparada por Mécia de Sena para publicação, ainda inédita.

os "sinistros conluios repressivos" sejam encarados e desfeitos. E isso é feito pelo modo alegórico, que potencializa a experiência do mundo em fragmento e a compreensão da passagem do tempo como desintegração.

Nessa perspectiva, interessa-me observar mais de perto o conto "Os salteadores", o sexto da sequência d'*Os grão-capitães*. Esse conto merece uma observação de Jorge de Sena no já referido "PS" ao prefácio da obra:

> Se todos [os contos], menos esses dois ["Homenagem ao papagaio verde" e "O 'Bom Pastor'"], eram impublicáveis, um outro, se uma publicação se tentasse, era-o mais que nenhum, *Os Salteadores*, por dizer respeito a um facto cujas linhas gerais chegaram aos meus ouvidos exactamente como o conto narra, e que envolvia a extinta P.I.D.E. (Sena, 1989, p.13)

Ou seja, trata-se mais uma vez de afirmar a origem na experiência pessoal daquilo que é transmudado em ficção. No entanto, é relevante observar que tanto os fatos de que o autor foi testemunha (porque os ouviu de alguém) quanto a configuração do relato (o testemunho de alguém envolvido nos fatos) são transpostos para a ficção, já que é possível supor que o fato "que envolvia a extinta P.I.D.E." é aquele relatado por uma das personagens. Tem-se, então, uma narrativa enquadrante (a viagem de carro dos engenheiros) e uma narrativa enquadrada (o relato do chofer do carro), cujos paralelos contribuem significativamente para a configuração alegórica do conto. Seu entrecho (o da narrativa principal, enquadrante) é relativamente simples: a ação está situada em "Trás-os-Montes, 1953" (idem, p.153) e consiste na viagem de dois engenheiros, conduzidos em um carro por um chofer, que atravessam uma serra sinuosa, durante uma noite nevoenta. As personagens são apanhadas nessa viagem, e nada indicia, de início, o "desanuviamento" que se dará ao longo do texto:

> Nenhum deles ia mergulhado nos próprios pensamentos, mas suspensos no rememorar confuso de frases soltas (sobradas da conversa impessoal com que haviam entretido as horas de viagem), de recordações íntimas e intransmissíveis (subjacentes e sem qualquer conexão com a troca de impressões, em que a irritação de ambos fizera coro, acerca de intrigas de serviço) que a escuridão, a monotonia, o isolamento, o frio que embaciava internamente os vidros, amplificavam obsessivamente, fechando cada um no vegetar entediado e sensual das próprias vidas, na incomodidade cabeceante, mole e contraída, em que um almoço gordurento e providencialmente demorado, comido havia horas, prolongava, na imobilidade forçada e trepidante, flatulências ácidas. (idem, p.156)

O estado geral dos ocupantes do carro é de um "vegetar entediado e sensual", de um fechamento em si mesmo, de uma comunicação "irritada" ou inexistente; a viagem é simultaneamente conjunta e solitária; os engenheiros estão "suspensos" do próprio pensamento. Mas é justamente essa suspensão que permite que se insinuem "recordações íntimas e intransmissíveis" nas três personagens, e que possibilita um processo de rememorar, significativamente uma rememoração de "sobras" – de frases soltas "*sobradas* da conversa impessoal". Será dessas sobras, desse excesso em que não se quer pensar, mas que emerge a contragosto em um estado de lassidão, que se fará o diálogo das personagens, e posteriormente o testemunho de uma delas.

A primeira recordação é do engenheiro mais velho, espécie de representante de uma voz oficial e conservadora: em uma outra viagem por aquela mesma serra, em uma noite também nevoenta, ele encontrou dois lobos, que perseguiu a tiros; em seguida, por associação, relembra a perseguição aos salteadores que havia naquela mesma região. Há aqui um primeiro sentido do título do conto: lobos e homens são ambos salteadores, formam alcateias e bandos (que são ambos coletivos de salteador) e assaltam nas estradas,

atacam de surpresa para roubar ou matar. A associação não é despropositada, revela um juízo de valor do engenheiro mais velho, para quem os salteadores, ladrões cruéis e sem lei, precisavam ser, como foram, caçados e banidos.

O contraponto dessa visão é dado pelo engenheiro mais novo, para quem esses homens das serranias do Norte "não eram *bem* salteadores" (idem, p.159, grifo do autor), mas foragidos da guerra que "tinham a cabeça a prémio" (idem, p.160). Estabelece-se então um diálogo que aprofunda o desacordo entre os pontos de vista dos engenheiros e revela aos poucos a identidade dos ditos salteadores: espanhóis republicanos que, nos anos 1940, haviam fugido para Portugal, depois da vitória dos nacionalistas franquistas, ao fim da Guerra Civil Espanhola. Essa "gente perigosa, capaz de tudo" (idem, p.163), segundo a opinião do engenheiro mais velho, foi capturada pelos militares portugueses e supostamente reconduzida para a Espanha, pelos próprios espanhóis que teriam vindo buscá-la. Esse diálogo abre caminho para a narrativa enquadrada, o relato de uma terceira viagem, a desses espanhóis capturados, conduzidos à fronteira pelo mesmo chofer que conduz os engenheiros.

Fica claro que o engenheiro mais velho apenas repete a versão oficial dos fatos, cujas lacunas e incoerências são denunciadas pelo engenheiro mais novo. No entanto, nem um nem outro têm acesso ao que ficou "de fora" dessa versão, ao que se procurou apagar da história, ao que não foi visto (ou não se quis que fosse visto). É nesse momento que se dá o retorno do reprimido, desse excesso que não pode mais ser contido. É a voz do motorista que vem "dissipar a névoa", ao revelar que foi ele quem conduziu, em uma camioneta que tinha, os espanhóis capturados até a fronteira da Espanha, sem saber o que iria presenciar. O relato do *chauffeur* entrelaça choque, memória e testemunho: ao contar aos engenheiros sua versão dos fatos, ele rememora e testemunha para e diante deles (aparentemente pela pri-

meira vez) aquilo que viu, aquilo de que participou, aquilo de que foi testemunha; e o que ele faz é o testemunho de um choque. Por outro lado, o conto elabora, nesse processo de ficcionalização do testemunho, uma alegoria que tem como tema principal a castração.

O choque mais evidente é o fato de o chofer ter presenciado o fuzilamento dos espanhóis no momento em que foram entregues na fronteira:

> O inspector deu-me ordem que avançasse com a camioneta e fizesse a manobra para regressarmos. Eu tinha-me apeado, e, quando ia a subir para o volante, vi os presos todos encostados à parede do posto, com os "guardias" [espanhóis] na frente deles. E nem sei se cheguei a ouvir os tiros, porque, caíam eles, e caía eu, redondo, no chão, com uma coisa que me deu. (idem, p.166)

Essa "coisa" configura-se como uma experiência insuportável, um excesso de estímulo tão forte que leva à perda de consciência, ao adoecimento, a uma espécie de desfazer-se de si mesmo: "Eu fiquei doente de cama, muitos dias, e, logo que estava capaz de me levantar e sair, vendi ao desbarato a camioneta" (idem, p.167). No entanto, se o testemunho é o do choque e da perda (ou das perdas – dos sentidos, da camioneta, do sentido da vida), é também o de seu correlato, o da identificação: o paralelismo das quedas (dos fuzilados e do motorista) não só indica o confronto com a morte (literal para os primeiros, simbólica para o segundo), mas também a revelação da situação que é comum a todos. Ao recobrar a consciência, o motorista percebe confusa e dolorosamente que foi instrumento involuntário da violência, que foi simultaneamente vítima e carrasco: ele fica "só a tremer e a repetir [consigo], 'fui eu quem os trouxe, fui eu quem os trouxe'" (ibidem).

Essa identificação ilumina, de certa forma e *a posteriori*, aquilo que o motorista havia relatado anteriormente, o mo-

mento em que os espanhóis foram "postos a mijar": conta o motorista que, durante a viagem, um dos espanhóis presos quis aliviar-se; como eles estavam com as mãos amarradas atrás das costas, e como o inspetor de polícia responsável por eles não pretendia desamarrá-los, este ordena a um dos policiais que "ponha esses homens a mijar" (idem, p.164). Diante do protesto do policial, o inspetor relembra: " 'Lá na cadeia, quando torce essas partes aos presos, para obrigá-los a falar, não pega nelas? E vocês', disse para os outros, 'também nunca fizeram esse trabalho?'" (idem, p.165).

A situação, que a princípio foi motivo de risos e escárnio da parte dos policiais, reveste-se de outro caráter. A associação, pelo inspetor, com a violência da tortura deixa claro que a solução para pôr os espanhóis "a mijar" não é apenas uma questão prática: é também uma outra forma de perpetuar a tortura, uma nova face da violência, uma outra maneira de oprimir os prisioneiros. E essa opressão se configura como uma espécie de castração: aos espanhóis, de mãos atadas, é vetado um direito e um poder elementares de um homem, o direito (e o poder) sobre o próprio corpo no que se refere a suas necessidades básicas, o direito sobre o próprio corpo no que se refere a poder tocá-lo e sobre ele exercer seu domínio, o direito (e o poder), enfim, de pegar no próprio pênis para mijar. Caberá a um outro, detentor do poder (os policiais), esse domínio.

Jorge de Sena insistiu longamente no tema da castração ligado à ditadura salazarista, como, por exemplo, no "PS" de 1974, em que fala da "tirania que castrava Portugal" (idem, p.14), ou em uma carta a Vergílio Ferreira, de novembro de 1964, em que explica que, nos contos d'*Os grão-capitães*, "tudo é descrito, referido e dito, nos termos da obsessão sexual que corresponde à castração da vida portuguesa nos últimos anos" (Sena; Ferreira, 1987, p.123). O sofrimento imposto por um sistema totalitário, o risco permanente de perda daquilo que constitui minimamente a dignidade, sur-

ge como um processo de castração; nos contos, essa castração é alegorizada de diferentes formas e anunciada desde o início por uma das epígrafes, retirada da *Teogonia*, de Hesíodo: "A excisa virilidade de Urano caiu no mar inquieto, aonde, da terra firme, Cronos a lançara. E por muito tempo vogou desencontrada" (Sena, 1989, p.23). Ora, como lembra Ivan Ward (2005, p.65-6), Urano é uma das configurações mitológicas da castração, ambiguamente colocada entre perda e criatividade. No entanto, a epígrafe escolhida por Sena insiste apenas na perda, no "desencontro" da virilidade errante e inquieta.

No caso de "Os salteadores", se essa castração significa, depois das palavras do inspetor, uma forma de tortura, uma nova maneira de oprimir os prisioneiros, é preciso observar que a violência dessa nova forma de opressão não se faz apenas sobre os presos, as vítimas, mas também sobre os policiais, os carrascos: se na cadeia, durante a tortura, o "torcer as partes" do prisioneiro é o exercício do poder pela força que castra, ali, na beira da estrada, são os policiais que são também castrados, desprovidos de seu direito e de sua força e obrigados a prestar-se ao exercício do direito – do outro – de mijar. Quem ri, então, são os espanhóis. O que ocorre nesse momento é uma anulação completa da dignidade desses homens, presos e policiais, vítimas e carrascos; sobra apenas a violência da barbárie que se abate sobre todos.

Essa mesma violência também recai sobre o motorista, igualmente castrando-o. No fim de seu relato, diz ele que, ao ser deixado em casa, ouviu do inspetor: "Fica sabendo que não viste nada. Vê lá se queres que te ponham a mijar" (Sena, 1989, p.167). O acontecimento presenciado pelo motorista à beira da estrada adquire um caráter idioletal, deixa de ser um fato único e excepcional para se converter em uma espécie de metáfora condutora da situação de repressão, privação e medo a que todos estão sujeitos. Diante disso, o chofer recolhe-se, fecha-se em si mesmo,

vende a camioneta e, em um último gesto de vítima e carrasco, queima o ofício esquecido pelo inspetor no interior do veículo, "ofício com a lista dos nomes dos espanhóis, os endereços que eles tinham dado, várias coisas que eles tinham declarado para se identificarem" (ibidem). Destrói, como carrasco, os rastros da identidade dos espanhóis, ou o que sobrou dela, e tem destruída, como vítima, sua própria identidade, ou o que restou dela. Seu relato, sua confissão, como ele próprio, é uma ruína.

Ao tratar do conceito de castração, Ivan Ward (2005, p.46) considera que "o retorno do reprimido é o que machuca fundo e às vezes é impossível suportar. Em cada [caso], a reação é como a de uma vítima de tortura". É o que se pode detectar no conto de Sena: o testemunho do chofer é o de seu padecimento, o da perda e do desencontro, padecimento este vivido e relatado como insuportável, o que torna o testemunho absolutamente necessário à personagem que, como vítima de tortura, tem na elaboração narrativa do que viveu talvez a única forma de reagir ao horror que presenciou e de que foi obrigado a participar.

Essa reversibilidade e esse intercâmbio de papéis (de vítima e de carrasco), que o conto desenvolve, reelaboram os sentidos de seu título. Se salteadores são, como vimos no início, aqueles que salteiam, que tomam de assalto para roubar, também são aqueles que surpreendem, que caem de improviso sobre alguém; por outro lado, saltear-se (a forma pronominal do verbo) significa sobressaltar-se, ser tomado por medo ou susto. Pode-se perceber como, no conto, todos são simultaneamente salteadores e salteados: os espanhóis, foragidos que roubam para sobreviver e são assaltados pela morte; os policiais, carrascos sobre quem recai de improviso a própria repressão; o motorista, condutor dos prisioneiros, apanhado repentinamente pelas circunstâncias, tomado pelo medo; e os engenheiros, que involuntariamente tomam de assalto a memória do motorista e são surpreendidos por seu testemunho.

Esse desdobramento metafórico dos sentidos de salteador pode também ser estendido para todo o conjunto da sequência d'*Os grão-capitães*: salteador também é o narrador do conto, e os narradores dos outros contos, seja porque tomam de assalto seus leitores, no desvelamento da "visão profunda" e incômoda daquilo que ficou "de fora", seja porque o escritor que os imagina percorre aos saltos (mais um sentido do verbo saltear) a história, recolhendo e decifrando seus destroços, apanhando o passado como "o fruto abortado da coação e da necessidade" para, alegoricamente, tirar o melhor partido dele.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas e poemas traduzidos. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

________. Sobre o conceito da história. In: ________. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de S. P. Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.221-32. (Obras escolhidas 1).

________. *Rua de mão única*. Trad. de R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas 2).

________. *Sens unique*: précédé de *Enfance berlinoise*. Trad. et préf. de J. Lacoste. Paris: s. n., 2000.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. de A. L. de Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

COTA FAGUNDES, F. A transmutação das experiências autobiográficas em *Os grão-capitães*, de Jorge de Sena. In: LISBOA, E. (ed.). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p.344-67.

FAZENDA LOURENÇO, J. Informe sobre a presença de Goethe na obra de Jorge de Sena. In: ________. *O brilho dos sinais:* estudos sobre Jorge de Sena. Porto: Caixotim, 2002. p.117-23.

________. *A poesia de Jorge de Sena*: testemunho, metamorfose, peregrinação. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata* de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

NEVES, M. B. Os contos impublicáveis de Jorge de Sena. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, n.9, p.17-28, 2008.

SENA, J. de. *Antigas e novas andanças do demónio*. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1981.

________. *Poesia-II*: *Fidelidade*; *Metamorfoses*, seguidas de *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*; *Arte de música*. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

________. *Os grão-capitães:* uma sequência de contos. 5.ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

SENA, J. de.; FERREIRA, V. *Correspondência*. Lisboa: IN-CM, 1987.

VIÑAR, M.; VIÑAR, M. *Exílio e tortura*. Trad. de W. B. Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

WARD, I. *Castração*. Trad. de C. M. Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ediouro, São Paulo: Segmento-Duetto, 2005. (Conceitos de psicanálise, 7).

3
A ficção e seus Outros: história e testemunho em Alá e as crianças-soldados, de Ahmadou Kourouma

Flávia Nascimento[1]

Preâmbulo

Alá e as crianças-soldados[2] foi o último texto publicado em vida pelo escritor Ahmadou Kourouma (1927-2003). Trata-se de uma obra de ficção que pode, em certa medida, ser considerada um testemunho das manipulações e dos sofrimentos atrozes de que foram vítimas centenas de crianças engajadas como combatentes durante as guerras civis africanas, especialmente a da Libéria e a de Serra Leoa, ocorridas durante os anos 1990. Esse romance, que se divide em seis capítulos, retraça precisamente o percurso

---

1 Doutora em Letras e Ciências Humanas pela Université Paris X Nanterre. Professora-assistente-doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Teoria da Literatura.

2 Romance marfinense de expressão francesa, foi publicado pelas *Éditions du Seuil*, em 2000, tendo como título original *Allah n'est pas obligé*. No Brasil, foi dado a público pela Editora Estação Liberdade, de São Paulo, em 2003, com tradução de Flávia Nascimento. Todas as citações feitas neste artigo foram extraídas da edição brasileira (e serão doravante indicadas apenas pelo número de página, entre parênteses, no corpo do texto).

fictício de uma dessas crianças. O leitor é informado, desde o início, que o texto é o testemunho de vida de um garoto que, já em suas primeiras páginas, anuncia seu relato – seu "blablablá", suas "bobagens", são essas suas palavras (Kourouma, 2003, p.9) – em primeira pessoa, e apresenta-se ao mesmo tempo ao leitor "em seis pontos, nenhum a mais, em carne e osso" (idem, p.12). Trata-se de Birahima,[3] um menino cuja idade é algo entre dez e 12 anos, um malinquê – etnia originária, segundo o próprio narrador, do norte da Costa do Marfim, mas igualmente presente na Guiné, na Gâmbia, em Serra Leoa e no Senegal. O leitor fica logo sabendo também que esse menino passou por uma estadia na Libéria e em Serra Leoa, países nos quais participou das guerras tribais engajado como *child-soldier*, e nos quais matou e se drogou muito, "com drogas pesadas" (ibidem).[4] Após essa apresentação que constitui um "quadro nada animador" (idem, p.13), Birahima afirma querer contar "de verdade mesmo [sua] vida de merda de desgraçado" (ibidem), dirigindo-se a um interlocutor/leitor a quem ele ordena que se sente, que o escute e que escreva tudo o que será dito. Um pacto de leitura é assim estabelecido desde as primeiras páginas, e ele indica que o relato por vir não será fruto da imaginação de um narrador qualquer, mas, ao contrário, constituirá uma espécie de relatório feito por uma testemunha ocular, implicada nos acontecimentos. Devido a sua condição de criança-soldado narrador, Birahima se apresenta ao mesmo tempo como testemunha, como ator e, indiretamente, também como vítima das pavorosas sevícias cometidas pelos chefes de guerra em luta pelo poder e pelas vantagens materiais que este proporciona. Esses elementos de apresentação colocados logo no início do romance per-

---

3 Prenome que, em árabe, significa "com misericórdia".

4 Com cocaína e haxixe, o que será explicitado posteriormente pelo narrador.

mitem que o leitor compreenda igualmente que o relato do menino foi concebido em um período ulterior àquele em que os fatos relatados se passaram. Eles não são, portanto, simultâneos ao trabalho de escritura; eles não têm um caráter de diário, o que reforça o estatuto de testemunho do texto, posto que o relato se dá, de certo modo, como uma tarefa de rememoração de experiências vividas.[5]

Após a apresentação inicial, há um *flashback* a um passado ainda mais remoto, e Birahima conta, então, sua tenra infância. Na economia do relato, esse trecho tem como função desvendar as origens do narrador; por outro lado, tal retrospectiva de Birahima sobre sua história familiar alimenta o relato com dados etnográficos sobre os malinqueses, fornecendo detalhes sobre os parentes do narrador (sua mãe, seu pai, seus avós). A trágica história da mãe de Birahima, condenada a uma grave deficiência física e a uma vida de atrozes sofrimentos, devido a uma excisão que provocara uma chaga maligna, incurável, será de certo modo determinante para as errâncias vindouras do protagonista. Depois da morte da mãe, sua família decide confiar o menino a uma tia que ele jamais conseguirá encontrar, e é em busca dessa tutora que ele partirá em viagem, inicialmente rumo à Libéria, em companhia de um curandeiro "feti-

---

5 Apenas no final do romance é que o narrador explica como lhe veio a ideia de contar tudo aquilo: "Eu estava folheando os quatro dicionários que tinha acabado de herdar (receber um bem transmitido por sucessão). A saber, o dicionário Larousse e o Petit Robert, o Inventário das particularidades lexicais do francês da África negra e o dicionário Harrap's. Foi então que brotou no meu coco (minha cabeça) essa ideia mirífica de contar minhas aventuras de A a Z. De contá-las com as palavras doutas francesas de francês, tubab, colono, colonialista e racista, com os palavrões de africano negro, preto, selvagem, e com as palavras de preto de pidgin cafajeste" (Kourouma, 2003, p.225). O modo como o narrador põe em cena a língua do Outro – por meio do recurso a diversos dicionários e por expedientes metalinguísticos que são uma constante no romance – não pode ser tratado no âmbito deste artigo.

chista", um oportunista aproveitador de guerra, chamado Yacuba. A busca pela tia tutora é um dos fios condutores que dão ao romance sua unidade: essa busca justifica todos os deslocamentos de Birahima; ele decide se engajar como criança-soldado na Libéria e em Serra Leoa, ora junto a um chefe de guerra, ora junto a um seu rival, e isso em função dos caminhos percorridos com a esperança de encontrar a tia, esperança frustrada ao término do relato, pois, quando de sua chegada ao lugar em que a tia se encontrava, ele descobre que ela acabara de morrer.

A criança-soldado como alegoria do escritor-testemunha

Fazer um resumo do romance de Kourouma revela-se uma tarefa difícil, pois as peripécias, nesse texto, são numerosas, e a sequência de aventuras (ou antes, desventuras) se caracteriza por uma velocidade considerável, o que lembra às vezes histórias como *Jacques, o fatalista*, de Denis Diderot. A título de exemplo: a apresentação de uma personagem como Yacuba se inicia pela narrativa de suas origens, para em seguida passar à das proezas que fizeram dele um homem rico, o que é seguido pelas explicações sobre o modo como ele perdeu tudo o que possuía e, em seguida, o modo como tornou a enriquecer etc. Sequências como esta permitem dizer que *Alá e as crianças-soldados* tem traços que lembram muito o romance picaresco, sendo essa comparação feita aqui de modo bastante livre, pois é sabido que tal gênero se desenvolveu, nas literaturas europeias, a partir de sua matriz ibérica, entre a metade do século XVII e o final do século XVIII. No romance de Kourouma, encontram-se características do pícaro, como a narração em primeira pessoa da vida de uma personagem marginal, em errância por diversos países, em luta contra a fome e utilizando, para se safar dela, meios raramente

honestos; uma personagem, sobretudo, que tenta se contar, buscando, por meio do autorrelato, uma possibilidade de dar sentido à própria existência. Muito amiúde, o pícaro é alguém que teve uma infância infeliz, uma educação negligenciada, como Birahima, que sequer frequentou a escola: "Não fui muito longe na escola; parei no segundo ano primário" (idem, p.9); ele mesmo se define por diversas vezes como "um menino de rua", um ser "sem eira nem beira"; com frequência, o pícaro é um órfão, o que também é o caso de Birahima. Na verdade, o romance picaresco do século XVII põe em cena um anti-herói: ao contar em tom paródico as aventuras de uma personagem cujo *status* social é desprezado e desprezível, uma personagem que se revela incapaz de realizar grandes feitos, ele encarna uma degradação da epopeia, pois esvazia o herói de seu caráter glorioso, digno de louvores (degradação que, por sinal, está na origem do nascimento do gênero romanesco em suas modernas roupagens).[6]

Se é certo que alguns elementos da estrutura formal do romance de Kourouma aproximam-no do romance picaresco, também é preciso notar que outros dele o distanciam. Por exemplo: o registro da enunciação, aqui, não é, seguramente, o da paródia. Certos expedientes utilizados pelo narrador (palavrões em dialeto malinquês como *leitmotiv*, comentários "infantis" do narrador sobre as atrocidades das guerras étnicas etc.) produzem em muitos momentos uma defasagem entre forma e conteúdo, mas esta não chega a produzir um efeito paródico. O que prevalece, no relato como um todo, é o tom de austeridade imposto pelo tema central do romance que, amiúde, choca. Em vista dessa característica, pode-se perguntar como definir a personagem

---

6 Interessante lembrar que a introdução da narração em primeira pessoa se deu precisamente com o pícaro. Outra característica do gênero é sua insistência em demonstrar as circunstâncias do nascimento do herói (o peso do determinismo em sua história de vida). Para um apanhado sucinto do gênero picaresco, Cf. Campato, s. d., s. p.

do narrador: seria Birahima um herói ou um anti-herói? Deste último, ele possui os traços do pícaro, como foi demonstrado. Curiosamente, porém, outros aspectos do romance parecem atribuir à personagem uma envergadura de herói. O narrador dá diversas definições da expressão "criança-soldado", entre as quais se pode citar uma delas, repleta de uma gravidade à altura dos assuntos tratados pelo romancista: a criança-soldado é a personagem "mais célebre deste final de século" (idem, p.91).

Para além dessa definição levemente marcada por um toque épico, é a partir do exame de outros elementos do texto que se depreende uma leitura da personagem Birahima como uma espécie de herói e, sobretudo, como uma alegoria do escritor-testemunha. Ora, a criança-soldado realiza um grande feito: ela materializa, pela *escritura* de seu relato de caráter testemunhal, o registro de sua experiência vivida[7] que se torna, desde então, experimento/experimentação linguístico(a). Isso ocorre posteriormente à descoberta da morte da tia tutora (no fim do romance), quando Birahima, tendo já perdido pai e mãe, vê-se definitivamente só no mundo.[8] É pois o momento em que se efetua, ao mesmo tempo, a passagem da infância para a vida adulta, da voz para a linguagem, do *phonè* para o *logos* (Cf. Agamben, 2005, p.9-18), do estado de não fala, enfim – pois é preciso lembrar que o vocábulo latino *in-fans* quer dizer, etimologicamente, "aquele que não fala" –, ao estado de tomada da palavra. Birahima aparece então como uma alegoria do

---

7 Experiência individual que, metonimicamente, figura a tragédia coletiva.

8 A perda do pai, da mãe e, enfim, da tia – seres naturalmente mais próximos de Birahima – figura a passagem definitiva da adolescência para a vida adulta. Como demonstram vários estudos de antropologia, esse distanciamento, que tem alcance universal, é uma condição indispensável em vários ritos de passagem. Nesse sentido, *Alá e as crianças-soldados* tem uma dimensão de Bildungsroman.

escritor-testemunha, aquele que, implicado em seu tempo e no mundo que o rodeia, assume uma tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento a fim de não permitir a repetição do horror. Uma tarefa igualmente ética e, em um sentido mais amplo, até mesmo psíquica, pois as palavras podem ajudar a enterrar os mortos (Cf. Gagnebin, 2006, p.47).[9] Nesse sentido, a alegoria do escritor-testemunha o torna próximo do historiador contemporâneo, com o qual ele compartilha uma dupla responsabilidade: assegurar a transmissão daquilo que não foi contado, a fim de manter viva a memória dos sem-nome, e ser fiel àqueles que não foram enterrados[10] (com efeito, as centenas de crianças-soldados que sucumbiram nos conflitos africanos não têm nome, e tampouco tiveram sepultura).

Um expediente recorrente no romance parece quanto a isso significativo: trata-se da utilização, pelo narrador, da "oração fúnebre". Durante sua peregrinação, Birahima assiste a incontáveis episódios de morte de crianças-soldados, entre os quais os mais tocantes, de seu ponto de vista, dão-lhe a ocasião de recitar, pela memória da criança defunta, uma "oração fúnebre" (há diversos exemplos: Sara, p.91; Kik, p.97; Seku, o Terrível, p.117; Sosso, a Pantera, p.121; Johny Relâmpago, p.185; Siponni, a Víbora, p.206). Ele explica assim sua atitude:

> Segundo o meu Larousse, oração fúnebre é o discurso em honra de um personagem célebre falecido. A criança-soldado é o personagem mais célebre deste final de século. Quando um soldado-criança morre, deve-se dizer em sua honra a oração fúnebre, isto é, como é que ele pôde tornar-se uma criança-soldado neste mundo vasto e desgraçado. Eu faço isso quando quero, não sou obrigado. Eu faço isso para Sara

9 Paráfrase da autora, que fala nesses termos da tarefa do historiador nos dias de hoje.

10 Ibidem.

> porque tenho vontade e acho bom, tenho tempo e é divertido. (Kourouma, 2003, p.91)

Epitáfio linguístico em memória dos desaparecidos, a oração fúnebre pode ser compreendida como uma tarefa do historiador ou do poeta. Quanto a isso, é preciso lembrar Heródoto: no início de suas *Historiai*, ele explica que as pesquisas que fizera naquela obra tinham se destinado a impedir que as grandes proezas realizadas pelos gregos e os grandes feitos dos bárbaros caíssem no esquecimento (*apud* Gagnebin, 2006, p.45). Heródoto assume pois, para si, a tarefa sagrada do poeta épico, transformando-a ao mesmo tempo pela busca das verdadeiras causas dos fatos (ele é um historiador, e não um poeta). Lutar contra o esquecimento equivale a lutar contra a morte e a ausência por meio da palavra viva: a palavra rememorativa. As palavras de rememoração e os louvores do poeta correspondem às cerimônias de luto e de enterro. Do mesmo modo que a estela funerária erguida em memória do finado, o canto poético luta a fim de manter viva a memória dos heróis. O túmulo e a palavra se alternam nesse trabalho de memória, e o fato de que a palavra grega *sèma* signifique, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo*, é indício eloquente de uma realidade: todo trabalho de busca simbólica e de criação de sentido é também um trabalho de luto. Aliás, o fato de as inscrições funerárias estarem entre os primeiros vestígios de signos escritos confirma, igualmente, quanto a memória, a escritura e a morte são inseparáveis (ibidem).[11] A recitação da oração

11 Ao evocar a palavra grega *sèma*, sirvo-me dos propósitos de Jean-Pierre Vernant sobre a *Ilíada*, tal como citado por J-M. Gagnebin. É necessário dizer ainda que devo a feição geral deste parágrafo às ideias desenvolvidas por esta autora no artigo citado: resumi e parafraseei ampla e livremente seus propósitos, especialmente os constantes do parágrafo VI da p.45 (que cito quase integralmente), aplicando-os ao romance que é objeto de minha atenção neste artigo.

fúnebre parece assim confirmar a ideia da criança-soldado como uma alegoria do escritor-testemunha.

Diante da história: criação literária e testemunho

A considerar os propósitos de Ahmadou Kourouma, é toda a ficção romanesca desse escritor que mantém uma relação estreita com a problemática do testemunho. Em uma entrevista concedida a Yves Chemla, ele afirmava:

> Eu sempre quis testemunhar. Escrevo e digo: eis o que eu vi [...]. Dessa vez, tomei a guerra fria, e *fui eu quem a viu*. O eixo principal do romance [*En attendant le vote des bêtes sauvages*] é, para mim, o testemunho. É *minha visão da história* que é determinante em meus romances.[12] (Kourouma, 1999, p.27)

No caso de *Alá e as crianças-soldados*, a problemática do testemunho[13] já se coloca, como foi demonstrado, desde que se considere a personagem da criança-soldado narrador como uma alegoria do escritor-testemunha. Essa problemática interpela igualmente o leitor em outros níveis de leitura, explicitando-se, por exemplo, graças à utilização, pelo romancista, de certos procedimentos de composição textual, especialmente a maneira como ele torna facilmente identificável o tempo da ação romanesca. No final do primeiro capítulo o narrador indica com precisão o momento

---

12 Todas as citações de originais franceses foram por mim traduzidas.

13 A problemática do testemunho na obra de Ahmadou Kourouma foi objeto de estudo por parte de outros pesquisadores. Armelle Cressent (2006), por exemplo, aborda-a em um artigo muito interessante, propondo uma rica discussão sobre o testemunho do homem africano na obra do romancista marfinense, partindo para isso dos trabalhos de Paul Ricœur; tal abordagem, diferente da que adoto aqui, ainda assim contribuiu para minhas reflexões.

histórico em que é inserida a ficção: "A gente estava em junho de 1993" (idem, 2003, p.48). A ação dura alguns anos e recobre de fato um bom período das guerras tribais serra-leonenses e liberianas, isto é, uma parte da década de 1990 (outras datas são citadas ao longo do relato). O segundo capítulo (idem, p.53) é aberto por uma longa definição (de algumas páginas) da guerra tribal:

> Quando a gente diz que tem guerra tribal num país, isso significa que o país foi dividido entre bandidos saqueadores: eles dividiram a riqueza; eles dividiram o território; eles dividiram os homens. Eles dividiram tudo mesmo e o mundo inteiro deixa eles fazerem o que bem entendem. Todo mundo deixa eles em liberdade matando os inocentes, as crianças e as mulheres. E não é só isso! O mais engraçado é que cada um defende com a energia do desespero seu bocado e, ao mesmo tempo, cada um quer aumentar o que já é do seu domínio.
>
> [...]
>
> Em todas as guerras tribais e na Libéria, as crianças-soldados, os *small-soldiers* ou *children-soldiers*, não são pagas. Elas matam os habitantes e carregam tudo que dá para pegar. Em todas as guerras tribais e na Libéria, os soldados não são pagos. Eles massacram os habitantes e pegam para eles tudo o que pode servir para alguma coisa. Os soldados-crianças e os soldados, para se alimentarem e satisfazerem suas necessidades naturais, vendem a preço de banana tudo o que pegam e carregam. (idem, p.51-2)

Tais explicações podem ser facilmente relacionadas com suas datas, ainda que aproximativamente, por qualquer um que tenha lido jornais na década de 1990. Elas dão ao narrador a ocasião de nomear sem equívocos diversas personagens históricas reais, notadamente as que ele qualifica como "bandidos saqueadores" (expressão utilizada ao longo de todo o romance) que dominavam, então, a Libéria: Samuel Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, Foday Sankoh.

Outros elementos muito precisos de informação serão a isso acrescentados: assim, por exemplo, a explicação relativa à NPFL (*National Patriotic Front of Liberia*), sigla apresentada como a do movimento do "bandido" Taylor, "um famoso chefe de guerra que subjuga sistematicamente uma parte da Libéria" (idem, p.68), "assedia todo mundo e está presente em todo lugar" (idem, p.69). Inúmeros detalhes da história recente de diversos países africanos, de suas relações[14] e implicações nos sangrentos conflitos do continente são inseridos no texto, bem como precisões sobre o papel – ou antes responsabilidade – das organizações internacionais nesses mesmos conflitos e nos massacres de civis que se seguiram a eles.[15] Assim, é toda a matéria discursiva do romance que se encontra impregnada de historicidade. Isso é especialmente notório em um procedimento, utilizado sem parcimônia por Kourouma, que consiste em transformar os atores reais das guerras da Libéria e de Serra Leoa em *verdadeiras* personagens de *ficção* (os itálicos são utilizados, aqui, a fim de sublinhar a ambiguidade dessa formulação); o mesmo se pode dizer de diversos outros atores dessas guerras, tais como as diversas organizações implicadas na chamada mediação dos conflitos (ONU, Ecomog, CDEAO, OUA, HCR), os vários movimentos e facções em luta pelo poder (RUF, Ulimo, NPFL, LPC etc.).[16] Esses procedimentos de ficcionalização

14 Todos esses detalhes constituem um verdadeiro curso de História, explicitando as relações entre os ditadores africanos, bem como suas responsabilidades compartilhadas nos conflitos sangrentos do continente. O papel das organizações internacionais também é objeto de comentários por parte do narrador; são evocados ainda os nomes de muitos outros "dirigentes" africanos, para além dos países diretamente envolvidos nas guerras tribais: Compaoré (Burkina-Faso), Houphoët-Boigny (Costa do Marfim), Éyadéma (Togo), Kadhafi (Líbia) etc.

15 Kourouma não poupa críticas a essas organizações, devido à incapacidade destas em deter os massacres e os sofrimentos dos civis.

16 O narrador indica por extenso o sentido de todas as siglas.

do real se completam pelo recurso aos topônimos dos lugares que servem de palco ao desenvolvimento dos fatos relatados (Monrovia, Freetown, Abidjan etc.) e pelo acréscimo de precisões de cunho etnográfico que o romancista espalha pelo texto, em que inclui informações detalhadas sobre as relações entre as variadas etnias africanas implicadas, de um modo ou de outro, nos conflitos liberiano e serra-leonense. Todos esses expedientes formais são elementos que reforçam o estatuto de testemunha do relato, algo que pode ser confirmado por uma anedota relativa à gênese deste romance que foi escrito sob encomenda, segundo conta o escritor Abdourahman A. Waberi, originário de Djibuti (2004, s. p). Ele se encontrava em companhia de Kourouma em uma biblioteca municipal, por ocasião de uma festa do livro em Djibuti, quando o escritor marfinense foi abordado por crianças que lhe pediram para escrever sobre as guerras tribais. A anedota permite, de fato, compreender a dedicatória do romance: "Às crianças de Djibuti: foi a pedido de vocês que este livro foi escrito" (Kourouma, 2003, p.7). Além do quê, ela sublinha sua dimensão consciente, desejada, de testemunho: *Alá e as crianças-soldados* resulta da tarefa de que foi encarregado o romancista por alguns anônimos sem voz, os *in-fans* de Djibuti.

Romance-testemunho-julgamento como ato político

A característica mais impressionante da África representada no romance de Kourouma é a ausência de normas (*nomoi*), palavra que é compreendida aqui do ponto de vista da ética,[17] isto é, um conjunto de leis, de regras comuns que

17 É útil lembrar que o vocábulo *ethos*, em grego, quer dizer "costume", "norma de vida".

comandam a organização da vida compartilhada entre os homens, que se caracteriza por sua universalidade, e cujo funcionamento é sancionado em conformidade com sua validação e/ou transgressão. Apenas assim compreendida é que a ética pode fornecer limites para a ação humana, em um duplo sentido: obrigando o homem a obedecer, porém lhe permitindo também dar uma forma construtiva a seus desejos (Cf. Gagnebin, 2008, e Agamben, 2008). A experiência mortífera das guerras civis de modo geral e, em especial, a das guerras étnicas da África pós-colonial, caracteriza-se pela total ausência de normas. Assim, do ponto de vista da ética, tais guerras (depois de tantas outras tragédias da história mais recente da humanidade, isto é, a história do século XX) são uma prova de que o *nomos* contemporâneo (a "lei", a "norma") do espaço político africano não é a construção da *Polis*. Não seria desmedido afirmar que o *nomos* constitui o estado de exceção[18] por excelência. Essa África anômica é que se encontra representada no romance de Kourouma. O estado de exceção é figurado, no romance, por um de seus *leitmotivs*: "isso é a guerra tribal que determina" (o que a guerra quer, ela pode, pois ela é o modo único de governança no contexto desses conflitos). Com efeito, em tempos de guerra tribal, todas as normas – ou seja, sua total ausência – são possíveis. O romance ilustra essa anomia por certo número de acontecimentos relatados, entre os quais será citado aqui o mais escandaloso, o episódio das "mãos cortadas":

> Como impedir as eleições livres? Como impedir o segundo turno? Ele pensa no assunto e, quando Foday [Foday Sankoh] pensa seriamente, ele não usa álcool nem mulheres.
>
> [...]

18 Sobre a noção de "estado de exceção" tal como utilizada aqui, V. Agamben, 2008.

> Era evidente: quem não tinha braço não podia votar. (Evidente significa de uma certeza facilmente apreensível; claro e manifesto). Ele manda cortar as mãos do maior número de pessoas, do máximo possível de cidadãos leonenses. É preciso cortar as mãos de todo leonense preso antes de enviá-lo para a zona ocupada pelas forças governamentais. Foday deu as ordens e os métodos foram aplicados. Procederam às mangas curtas e às mangas compridas.
>
> [...]
>
> As amputações foram gerais, sem exceção e sem piedade. (Kourouma, 2003, p.172-3)

Ficção ou episódio histórico que pode ser constatado? Kourouma tinha realmente razão ao dizer, em suas entrevistas, que tudo o que ele fazia, em seus romances, era dizer a verdade. O leitor, por inadvertência, pode ser levado a crer que se trata, nesse exemplo, de uma aberração que não pode encontrar lugar na vida "de verdade". Seria dar mostras de ingenuidade, pois esse episódio remete a uma sangrenta operação, muitíssimo real, comandada por Foday Sankoh[19] em 1996: trata-se da operação *Stop Elections*, durante a qual o chefe da RUF (*Revolutionary United Front*) ordenou a seus partidários que amputassem os braços e as mãos dos populares a fim de impedi-los de votar; uma operação da qual participaram as crianças-soldados, cuja remuneração foi proporcional ao número de membros cortados (a operação *Stop Elections* é citada em um documento de *Physicians For Human Rights*, datado de 1º/1/2000 e intitulado *War-Related Sexual Violence in Sierra Leone*; *apud* Ngapna, s. d). Por sinal, a representação do espaço africano pós-colonial – o das guerras tribais liberianas e serra-leonenses – encontra

19 Chefe de guerra originário de Serra Leoa (1937-2003), fundador da RUF e um dos responsáveis pela eclosão da guerra civil em 1991; seu objetivo era tomar o controle das minas de diamante de Serra Leoa.

na criança-soldado em ação sua personagem mais vigorosa: uma personagem completamente verdadeira, evidentemente real e, no entanto, escandalosamente inconcebível.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008, p.27) lembra que o latim dispõe de dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que derivou a palavra *testemunha* em português (e seu equivalente nas línguas românicas: *témoin*, *testimonio* ou *teste*, *testigo*), quer dizer, etimologicamente, aquele que se coloca como terceiro (*terstis*) em um processo ou durante um litígio entre duas partes. O segundo termo, *superstes*, representa aquele que viveu algo, que atravessou de uma ponta à outra um acontecimento e que pode, portanto, dar testemunho dele. Apoiando-se, entre outros escritos, nos de Primo Lévi sobre o horror dos campos de concentração nazistas, Agamben desenvolve toda uma reflexão sobre a testemunha e sobre sua impossibilidade de testemunhar após Auschwitz. Essa impossibilidade se explica, segundo o pensador italiano, pelo fato de o estado de exceção (o nazismo, no caso) instaurar uma completa ausência de normas, anulando todas as possibilidades de uma construção ética clássica e, por conseguinte, aniquilando toda possibilidade de julgamento daquilo que ocorreu. Agamben afirma, a partir dessa constatação, que Primo Lévi será sempre uma testemunha no sentido restrito dessa palavra – isto é, um *superstes* –, alguém que viveu algo e que tenta contá-lo; ele jamais poderá se colocar na posição de *testis*, isto é, de alguém que pode ajudar a julgar (é o próprio Lévi que propõe, aliás, a expressão *impotentia judicandi* para dizer tal impossibilidade; *apud* Agamben, p.31).

Não é certamente desejável – ou mesmo possível – comparar o contexto que motivou as reflexões de Giorgio Agamben e os escritos de Primo Lévi com aquele que serviu de *pré*-texto à escritura da ficção-testemunho *Alá e as crianças-soldados* (uma ficção contada por Kourouma por intermédio da voz de um sobrevivente fictício, a criança-soldado Birahima). Ainda

assim, guardando-se as devidas proporções, parece legítimo apoiar-se nessas reflexões a fim de compreender a dimensão política do romance de Kourouma. Até mesmo pelo fato de se tratar de uma ficção, não há lugar, em *Alá e as crianças-soldados*, para um *superstes*: Birahima é um ser de ficção, e seu relato dos acontecimentos é uma criação literária.[20] Resta saber se esse "testemunho" mediatizado pela ficção tem um alcance de *testis*. Ora, a testemunha, enquanto *testis*, julga. O romance de Kourouma, em que estão impressas as marcas profundas da implicação do autor, articula de modo indissociável a criação literária a sua alteridade (a História). Por meio dessa articulação, *Alá e as crianças-soldados* assume uma tarefa altamente política.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

________. Experimentum linguae. In: ________. *Infância e História*: destruição da experiência e origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.9-18.

CAMPATO JR., J. A. Romance picaresco. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_picaresco.htm. Acesso em: 25 out. 2009.

CHEMLA, Y. *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le donsomana. Entretien avec Ahmadou Kourouma. *Notre Librairie*, n.136, jan./abr. 1999.

CRESSENT, A. Kourouma ou les errements du témoin africain dans l'impasse de l'histoire. *Études françaises*, Paris, v.42, n.3, p.123-41, 2006.

20 Seria ela, porém, uma criação "romanesca"? Deixo em suspenso essa pergunta.

GAGNEBIN, J-M. Verdade e memória do passado. In: ________. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.39-47.

________. Apresentação. In: AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p.9-18.

KOUROUMA, A. *Alá e as crianças-soldados*. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. (Coleção Latitude).

NGAPNA, J. H. Le rétablissement de l'État de droit dans une société en reconstruction post-conflictuelle: l'exemple de la Sierra Léone. *Mémoire Online*. Disponível em: http://www.memoireonline.com/08/07/579/m_retablissement-etat-de-droit-reconstruction-post-conflit-sierra-leone21.html. Acesso em: 25 out. 2009.

WABERI, A. A. Les écrivains se souviennent d'Ahmadou Kourouma. Radio France Internationale (RFI). Disponível em: http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/1147.asp. Acesso em: 1º nov. 2009.

4
Roberto Bolaño: conselhos sobre a arte de escrever contos

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez[1]

O escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago do Chile, 1953-Barcelona, 2003) é um cosmopolita no sentido mais amplo e atual da palavra. Suas vivências no Chile, até a idade de 15 anos, foram abruptamente interrompidas pela urgência de se trasladar ao México, um país bem ao gosto da fantasia materna. No México, conseguiu se integrar e nesse país obteve sua ampla formação intelectual. Foi também nessa terra onde decidiu se tornar escritor e se dedicar por completo à literatura. Junto com um amigo, o poeta Mario Santiago, fundou o grupo "Los Infrarrealistas". Esse grupo buscava sacudir as bases da cultura oficial e fazia do poema um artefato e da literatura um *happenig* perpétuo. Seus integrantes se encontravam animados por um espírito inclinado ao cultivo de temas sociais e rejeitavam a expressão poética voltada sobre e para si mesma. Posteriormente, Bolaño dirá que a aventura "infrarrealista" foi um pecado de juventude

1 Doutora em Letras pela Unesp. Professora-assistente-doutora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana.

do qual não se arrependia porque o considerava já sepultado (Bagué Quílez, 2008, p.488-9).

Em 1973, voltou ao Chile, animado com as notícias de mudanças políticas e sociais sob a presidência de Salvador Allende. Mas chegou pouco antes do golpe militar encabeçado pelo general Augusto Pinochet e foi preso por querer fazer parte da resistência esquerdista. Permaneceu detido durante oito dias e saiu livre com a ajuda de amigos. Do Chile viajou a El Salvador, onde conheceu o poeta Roque Dalton, membro da guerrilha daquele país e que pouco tempo depois morreria assassinado por membros do grupo ao qual pertencia. Depois dessa breve passagem, Bolaño decidiu voltar ao México, onde permaneceu até 1977.

Aos 24 anos, mudou-se para a Europa, onde trabalhou em diversos ofícios: garçom, guarda noturno, lixeiro, estivador, vendedor de bijuterias. Seu primeiro destino foi a França e depois a Espanha. Radicado na Espanha, empreendeu viagens à África, onde planejava instalar-se, mas, por falta de meios econômicos para cumprir seu desejo, retornou à Espanha. Já instalado em Barcelona, publicou seu primeiro romance, escrito a quatro mãos com o espanhol Antonio García Porta, intitulado *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, em 1984. Nesse mesmo ano publicou o romance *La senda de los elefantes,* obra com que ganhou um prêmio literário. Em 1998, publicou o romance *Los detectives salvajes*, com o qual ganha o importante prêmio Rómulo Gallegos (1999) e o prêmio Herralde (1998).

As demais obras de Bolaño são *La pista de hielo* (romance,1993), *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (poemas,1993; 2007), *Los perros românticos* (poemas,1995; 2000; 2006), *La literatura nazi en América* (imitação de um manual de história da literatura,1996), *Estrella distante* (romance,1996), *Llamadas telefónicas* (contos,1997), *Monsieur Pain* (romance – novo título do romance anteriormente publicado com o título *La senda de los elefantes* –,1999),

Amuleto (romance,1999), *Nocturno de Chile* (romance, 2000), *Tres* (poemas, 2000), *Putas asesinas* (contos, 2001), *Amberes* (romance, 2002), *Una novelita lumpen* (romance, 2002), *El gaucho insufrible* (contos, 2003).

Bolaño morreu no dia 14 de julho de 2003, deixando várias obras inéditas. Em 2004, foi publicado postumamente o romance *2666,* que ainda não tinha passado pela revisão do autor e cujo formato foi decidido e organizado pelos editores da obra. Há outras obras publicadas postumamente, e se tem notícia de mais material inédito deixado pelo autor.

Segundo algumas perspectivas que levantam polêmicas, Bolaño pertence à chamada *Nueva Narrativa Chilena*, formada por escritores que começaram a projetar suas obras no cenário mundial nos anos 1990. Mas essa denominação talvez possa corresponder a uma criação da imprensa, dado o alto número de volumes vendidos por esses escritores na citada década, fato que acabaria chamando a atenção da crítica e dos leitores. Outra denominação que se dá à produção desses novos escritores é a de "Miniboom", em alusão ao fenômeno literário dos anos 1960 que projetou a literatura latino-americana além de suas fronteiras.

Outra perspectiva insere Bolaño no chamado "Novo Boom Latino-Americano", que reúne escritores nascidos entre os anos 1949 e 1968 no continente. São autores que vivenciaram um contexto de censura, violência e desesperança em seus países de origem. E, para muitos desses aspirantes a escritores ou já escritores, essa situação gerou a necessidade de empreender a grande e interminável viagem: o exílio. Dessa forma, essa geração está marcada pela grande aventura que supõe o contato com outras culturas e línguas. No caso específico de Bolaño, sua literatura introjeta e projeta suas diversas andanças, patentes no modo em que usa a língua espanhola na construção de suas narrativas. Segundo a percepção de Cecília López Badano (v. bibliografia), baseada na crítica chilena Patrícia Espinosa, é possível encontrar na

prosa de Bolaño a intersecção de diversas visões e modos de expressão próprias do Chile, do México, da Espanha. Nessa confluência, há momentos em que o leitor percebe um coro de vozes de diversas latitudes, e essa polifonia desvenda a problemática subjacente na perspectiva estética e vital de Bolaño: a falta de vontade de se identificar com uma raiz que pudesse dotá-lo de uma identidade precisa. Somar várias vozes em sua escrita revelaria o desejo atroz de se perpetuar idealmente como a voz dissonante de um continente que vai, aos poucos, perdendo o caráter de unidade, tão ao gosto dos olhares estrangeiros que desejam fazer da América Latina um único e ideal país, paradoxalmente homogêneo em sua conhecida e aparente aceita diversidade.

Alguns artigos publicados enfocando a obra romanesca e contística de Bolaño trabalham com diversas hipóteses e propostas de análise. Alguns estudiosos partem do princípio de que a obra do escritor chileno se debruça sobre o grande vazio da existência e a luta do escritor diante do descomunal desafio que significa expressar esteticamente, sem nunca conseguir, tal vazio. O caminho do escritor é tentar mimetizar essa luta por meio da construção de tramas em que as personagens são presas de grande angústia quando se deslocam constantemente sem aparente rumo. E o entrecruzamento da profusão de histórias ligadas a cada uma das inúmeras personagens que frequentam a obra de Bolaño – os romances são uma mostra cabal disso – parece também mimetizar esse grande vazio impossível de ser preenchido mesmo que o escritor produza milhares de obras (Gutiérrez Giraldo, 2007).

Também se alude à prática frequente, por parte do escritor chileno, de trazer personagens que apareceram em um dado relato até o cenário de outra obra, criando uma relação entre os textos, configurando uma rede. Quando o leitor conhece a obra em que aparece uma personagem que volta em outra obra, a leitura ganha uma nova dimensão, talvez

especular, no sentido de ampliar e duplicar narcisicamente o espaço da narrativa (Simunovic Díaz, 2006, p.10-1).

Bolaño foi recriador do romance policial. Tomava elementos próprios desse gênero, mas os colocava em função de sua concepção estética do relato. Nesse sentido, é um "*escritor policiaco herético y crítico*" porque suas narrativas policiais se estruturam a partir de uma série de pistas, falsas ou verdadeiras, que vão gerando desconfiança no leitor, talvez porque, no trabalho de interpretação do leitor, a verdade não seja o objetivo a ser atingido (idem, p.21-3).

Outra abordagem da obra de Bolaño diz respeito ao tema do mal e sua representação histórica na obra do escritor chileno. Um exemplo claro é a menção do golpe de estado no Chile. "*Cuesta reconocer al mal porque se ha camuflado, y casi se parece a su antítesis, el bien*" (González, 2003, p.33). Bolaño apresenta, em muitas de suas narrativas, a recriação ou simples menção desse fato histórico estarrecedor, vinculado estreitamente ao mal. No entanto, percebe-se, no tratamento dado a essas passagens narrativas, que o escritor deita um olhar irônico sobre o que narra, como para intensificar um fenômeno que vem necessariamente atrelado ao da constatação do mal nas sociedades: a reação é de silêncio, insensibilidade e indiferença diante dos atos gerados pelo mal, no caso específico do golpe de estado e da ditadura que se impôs a seguir, a tortura e a repressão. Nos textos de Bolaño, as personagens presenciam os atos cruéis, mas fingem não ver ou fingem não compreender e, por isso mesmo, não fazem absolutamente nada, permanecem imóveis, em uma espécie de conivência involuntária. (idem, p.34; 39-44).

Como é possível notar pela exposição dos temas abordados em alguns estudos acerca da obra de Bolaño, o escritor chileno é reconhecidamente um dos mais importantes criadores das últimas décadas. Esse prestígio, sustentado por uma crítica que se consolida ao redor da produção profícua

de Bolaño e cujas abordagens se revelam instigantes, posto que propiciadas pelo olhar acurado de um narrador singular, continuará a brindar propostas de análise importantes dentro do campo da Teoria Literária.

Nesse sentido, é oportuno destacar o perfil transgressor de Bolaño, cujo interesse reside na inovação literária que busca desafiar o cânone e aderir a certas liberdades, como romper os esquemas estruturais, discursivos e temáticos da narrativa. Esse perfil singulariza o escritor chileno frente a outros escritores de sua geração, principalmente aqueles agrupados sob a denominação *Nueva Narrativa Chilena*, que, como se viu, pode ser somente uma concepção oriunda de uma perspectiva de mercado editorial pela constatação das altas vendas de livros dos novos escritores. Bolaño, na verdade, tem mais afinidade com escritores de outras latitudes: Horacio Castellanos Moya, Enrique Vilas-Matas, César Aria, Rodrigo Fresán, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro. Em seu conjunto, esses autores, incluindo Bolaño, têm predileção pelo cultivo dos chamados gêneros menores, como o romance policial, a ficção científica, o romance gótico e de terror, o romance pornográfico, o *thriller,* os quais adquirem um novo formato ou releitura. A Bolaño interessa, sobretudo, testar novas maneiras de narrar desafiando as formas consagradas (Vidal Morales, 2005, p.4-11).

Outro dado interessante acerca das personagens de Bolaño está na utilização de um alter ego, chamado Arturo Belano, que aparece em vários textos. Bolaño já reconheceu a utilização de sua biografia na criação de algumas passagens de seus contos e romances. Poderia ser um indício da visão particular de Bolaño frente ao seu ofício de escritor: vida e ficção confluem como uma única e inseparável criação literária. Ele mesmo se ficcionalizando enquanto vive (idem, p.19-20).

A crítica, de um modo geral, tem se concentrado em uma série de constantes na obra de Bolaño: seus textos falam do vazio da existência, do impacto da violência gratuita, da

solidão do deslocado, da assustadora presença do mal e da indiferença diante dele, da literatura como a vida mesma, da presença do fortuito nas ações humanas, da falta de sentido nas ações humanas, da cidade e seus habitantes.

O conto de Roberto Bolaño em contraste com a visão de Poe e Cortázar

Como não poderia deixar de ser, os estudos críticos produzidos sobre a obra de Bolaño se centram nos romances, precisamente porque o escritor chileno os publicou em maior número, apesar de ter volumes de poemas e contos que são igualmente instigantes. No entanto, parece haver, por parte da crítica, uma preferência confessada por esquadrinhar os meandros romanescos bolañianos e reservar umas parcas linhas ao conto. Desafiando essa tendência, bastante compreensível, já que o romance continua sendo "a grande epopeia do nosso tempo", as próximas reflexões vão privilegiar o conto cultivado por Bolaño, especificamente a partir de um de seus relatos: "*Últimos atardeceres en la tierra*", do livro *Putas asesinas* (2001).

Na edição de seus contos completos (Bolaño, 2008a), o livro se abre com um texto intitulado "*Consejos sobre el arte de escribir cuentos*" [Conselhos sobre a arte de escrever contos]. São 12 conselhos ao todo, uma paródia do "*Decálogo del perfecto cuentista*", do escritor uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937). Sobressaem dois dos conselhos, os de número 9 e 10: "*La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra*" [Verdade verdadeira, com Edgar Allan Poe todos teríamos de sobra]. "*Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas*" [Pensem no item número nove. Pensem e reflitam. Ainda estão em tempo. Devemos pensar no nove. Se for possível: de joelhos] (idem, p.8).

Sem dúvida, e deixando de lado o tom bem-humorado que perpassa os conselhos, que em alguns momentos tangencia a ironia, Bolaño estabelece, nos conselhos número 9 e 10, quase preceitos. Mais do que uma recomendação, é uma ordem. A leitura das narrativas de Edgar Allan Poe (1809-1849) propiciará, na perspectiva de Bolaño, uma experiência plena e imprescindível. Quem deseja escrever contos deve ler o mestre norte-americano e refletir. Esse destaque dado a Poe chama poderosamente a atenção, uma vez que Bolaño, em sua produção contística, afasta-se dramaticamente da forma proposta e posta em prática pelo escritor norte-americano, como se verá adiante.

Em seu ensaio "A filosofia da composição", Poe alude a um comentário do escritor inglês Charles Dickens acerca do modo de composição da obra de um dado autor. Esse dado autor primeiro concebeu um segundo volume de sua obra, na qual a personagem principal enfrentava uma série de dificuldades. O primeiro volume consistia na elucidação dos fatos que conduziram a personagem a vivenciar as peripécias narradas no segundo volume. Essa explicação do trabalho de composição de trás para diante não convenceu Poe, mas este reconheceu seu valor e engenhosidade. Ele afirma no ensaio que:

> Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (Poe, 1999, p.101)

É evidente a importância atribuída ao epílogo, como elemento indispensável capaz de organizar e dar sentido à trama. Por exemplo, transpondo as afirmações de Poe para o

campo da narrativa, se o escritor deseja terminar o relato com o assassinato da personagem principal, ordenará, ao redor desse fato, todos os elementos necessários para tornar esse ato verossímil dentro da estrutura do conto. Poe criticava as tentativas de criar um enredo partindo de uma ideia que não tivesse como meta o desfecho, uma vez que ele acreditava na importância da causalidade, isto é, as obras precisam de um sentido que justifique o ato de contá-las.

Além desse elemento fundamental, Poe insistia na importância do *efeito* a ser obtido, o qual decidiria o modo de impactar o leitor. Sem essa intencionalidade não seria possível encontrar os elementos adequados para compor o texto. Afirma, ainda, que o poeta deve buscar para sua obra um grande tema humano e um tom adequado para tratar esse tema; deve escolher o ritmo da linguagem, o qual deve espelhar o tom e o tema; deve prever o clímax, que poderá coincidir com o final do poema, para poder construir as demais partes ao redor desse ponto alto que se deseja atingir.

Em outro texto, uma resenha sobre uma obra do escritor Nathanael Hawthorne, Poe observa que o conto é o relato que pode ser lido em uma assentada, isto é, dedicam-se à leitura de uma a duas horas no máximo. Tal estipulação do período de tempo necessário para completar a leitura do conto, e que poderia parecer cômica e impositiva, refere-se, na verdade, à necessidade de dedicar-se à leitura de maneira ininterrupta. Para Poe, a possibilidade de interromper a leitura poderia acarretar a perda da obtenção da sensação intensa que decorre da percepção de cada um dos elementos oferecidos na narrativa e que, lidos em continuidade, permitem ao leitor submeter-se, sem defesas, ao contundente efeito perseguido pelo escritor. É indiscutível que, ao se referir ao tempo de leitura, Poe também alude à extensão do conto. A extensão na medida certa, nem breve nem longa demais, seria a marca característica do conto.

Outro aspecto importante se refere à necessidade de haver um núcleo de ação concentrado, cuja natureza singular e econômica permitiria ao conto oferecer uma situação única a partir da qual vão se estruturando e adaptando os demais elementos da narrativa: personagens, tempo, espaço etc. A exposição dessa ação única e concentrada prescinde de digressões. Uma digressão, na forma de descrição ou da narração de eventos alheios aos da trama principal, dilataria e adiaria a necessária exposição dos eventos que constituem o núcleo da ação principal. A dilatação traria como consequência, segundo a óptica de Poe, a perda do efeito contundente procurado pelo autor e expresso na necessidade da economia e condensação, as duas condições sem as quais o efeito buscado pelo escritor não é atingido. A economia, vista como o princípio que permite ao escritor deslindar o caminho em direção à consecução do grande efeito, inibe e tolhe qualquer tentativa de alongar os parágrafos em descrições alheias à ação principal. Isso impede até o surgimento de personagens cuja presença não contribui em nada para o núcleo da ação principal. Por esse motivo, talvez seja lógico pensar na parca quantidade de personagens que participam no conto. Em relação à condensação, pode-se notar que o conto manipulará a noção de tempo e espaço em benefício do efeito a ser obtido.

Não há dúvida de que as características descritas nos parágrafos acima, e que correspondem à visão de Poe sobre o gênero conto, concentram-se em um grupo de narrativas que possuem como objetivo principal a consecução de um dado efeito, na maior parte das vezes de natureza contundente, fato que coincide com a noção de ponto alto da narrativa ou clímax. O clímax é obtido a partir do acúmulo de situações e descrições cujo objetivo é concentrar o maior número de elementos em direção a um momento da narrativa no qual acontece uma incrível revelação, que dará sentido a todos os elementos anteriores expostos na narrativa. O clímax

pode ou não coincidir com o desfecho, mas é inegável que os textos que se enquadram na perspectiva de Poe se estruturam a partir desse grande momento que, para o leitor, pode-se revelar como uma grande pancada ou a queda em um abismo inesperado, tal é o impacto do desvendamento do objetivo crucial do conto.

Um escritor que seguiu as ideias de Poe e as tornou o ponto central de sua produção literária é o argentino Julio Cortázar (1914-1984). Em seu conhecido ensaio "Alguns aspectos do conto", Cortázar afirma que há certas constantes, relativas à estrutura, que se aplicam a todos os contos. E propõe que, para compreender o caráter peculiar do conto, seria oportuno compará-lo com o romance. Diz sobre o romance e o conto:

> Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, 1993, p.151)

Sendo o conto similar à fotografia, seria inegável afirmar que o recorte em que se situa o acontecimento referido pelo conto se abre como uma realidade amplificada ultrapassando os limites do narrado, impactando o leitor. Pressupõe Cortázar que o conto mantém seus elementos em um estado de condensação de tal modo que, com a leitura, esses elementos

subjacentes vão se expandido, descortinando a verdadeira natureza do conto: um texto que transcende sempre seus próprios limites. Já o romance, como o cinema, desenvolve-se cumulativamente, recolhendo elementos parciais em direção a um dado efeito plural. O romance, em seu formato já expandido, pretende ser o registro temporal passo a passo dos acontecimentos narrados.

Outro paralelo estabelecido por Cortázar diz respeito ao mundo do boxe:

> Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que, nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (idem, p.152)

Dessa afirmação de Cortázar, infere-se o que distingue, em essência e segundo sua perspectiva, o conto do romance. O primeiro se devota à consecução de um grande, impactante e único efeito, conseguido pela tensão e condensação de seus elementos, orbitando ao redor de um tema, cujo tratamento hábil dá ao conto sua natureza única e inesquecível. Já o romance, por meio de sua organização em capítulos, vai somando pequenos impactos, cuja intensidade se vê aliviada pela necessidade de trabalhar o tema permitindo incursões longas na descrição dos cenários, na caracterização das personagens, no desvendamento gradual dos diversos motivos que impulsionam as personagens em direção a seus destinos. É da aliança dos diversos fios dessa trama que o romance tece sua complexidade.

Outro aspecto importante que Cortázar aponta sobre o conto é a necessidade de trabalhar em profundidade, verticalmente. Isso corresponde à condensação do tempo

e do espaço do conto, prescindindo de elementos acessórios, incidentais e digressivos, em suma, relaciona-se com a noção de economia de meios. Essa alta concentração em uma superfície reduzida conduz à tensão. Os elementos da narrativa se concentram intensamente sobre o propósito crucial dado pelo tema do conto, o qual guia o tratamento dado ao espaço, ao tempo, às personagens, ao ponto de vista e aos demais elementos narrativos. A tensão surge da introdução deliberada do leitor na atmosfera controlada pelas técnicas narrativas que manipulam a percepção e o desenvolvimento dos acontecimentos referidos no conto. Surgem dúvidas acerca do que virá a seguir, de tal modo que a surpresa final trará luz a todos os elementos mobilizados no conto. A condensação e a tensão do espaço narrativo conduzem, evidentemente, à significação. E, segundo Cortázar, um conto significa quando transcende os aparentes limites dados pelo tema, que pode ser trivial, e se expande tocando o âmago do humano.

Como é possível apreciar, as tentativas de definir o gênero conto, oferecidas por Cortázar e Poe, parecem coincidir na atribuição de uma série de características delimitadoras, cuja presença revelaria que o texto em questão é um conto. No entanto, apesar de encontrar uma vasta coleção de textos que se adaptam à visão de Poe e de Cortázar, não é menos raro encontrar narrativas que questionam essas características. Tais narrativas rejeitam a consecução de um único e contundente efeito, revelado no clímax, e preferem se situar no território do marasmo. Mesmo o acúmulo de fatos e descrições, que poderia encaminhar a um grande efeito, acaba diluído pela força intencional da digressão, do esfriamento da expectativa de uma grande revelação, que poderia dotar de sentido todos os elementos narrativos apresentados. Parece ser a intenção desses textos mimetizar o nada e a sensação de vazio que contamina a visão de alguns seres quando se defrontam com o mundo. Esse olhar, que

se opõe à visão de Poe e de Cortázar sobre o conto, busca diluir intencionalmente a possibilidade de oferecer um grande efeito. Pareceria uma consequência natural de uma visão que não atribui nenhum valor à surpresa e à busca do clímax narrativo.

Sem dúvida, essas narrativas, que se situam no terreno da inação e que não buscam o efeito contundente, têm parentesco com a perspectiva romanesca. O romance obtém seus grandes efeitos precisamente por meio da pintura exaustiva de determinados elementos, expostos pelo narrador, e que estão direcionados a, cumulativamente, recolher impressões que compõem uma meticulosa criação de um ambiente, de um tempo e de uma relação entre personagens. O romance pode dilatar-se e pede o afrouxamento de qualquer conjunto de situações que desemboquem em um clímax único. O romance prefere reviravoltas não conclusivas, isto é, pode incluir momentos em que há pontos altos cujo objetivo talvez seja o de revelar algo importante para os próximos capítulos ou para a introdução de uma nova personagem. No entanto, o romance não joga todas suas cartas na obtenção de um único efeito, como se diz do conto sob a égide de Poe e Cortázar. Pelo contrário, o romance, de um modo geral, busca estender-se no tempo para melhor mimetizar a vida vista como grande e muitas vezes inútil passagem. Por esse motivo, não se pede ao romance que desvende uma percepção da realidade de modo contundente. Nesse sentido, os contos que não buscam o único efeito contundente, ao modo de Poe e Cortázar, relacionam-se muito mais com a perspectiva romanesca, como foi apontado.

É oportuno observar como o problema do gênero se torna cada vez mais insolúvel. O gênero visto sob a perspectiva de um programa a ser seguido e observado pelos escritores é obsoleto. O gênero, enquanto interpretação e pauta de leitura dos textos, também não satisfaz. No entanto, como observa Liliana Oberti (2002, p.22-31), talvez seria

prudente observar como a negação, empreendida por uma obra literária, das formas prescritas por um dado gênero reafirma o gênero pelo avesso. E esse contraste entre a obra e o gênero que nega expõe os mecanismos da renovação literária. Negar as diretrizes do gênero conto, no que diz respeito à necessidade de ter um efeito contundente exposto no clímax, é uma postura sustentada por escritores como Roberto Bolaño.

Contra as diretrizes do conto apresentadas por Cortázar em seus conhecidos ensaios baseados nas propostas de Poe, Bolaño tece em seus contos digressões variadas, compostas de longas descrições, introdução de personagens que não acrescentam nada à trama, narração longa de episódios que, às vezes, são incidentais. Não há, como se poderia esperar das narrativas de Cortázar e Poe, o necessário e preciso trabalho que vá arrebanhando todos os elementos em direção a um destino único e contundente. Parece que o objetivo de Bolaño é oferecer um híbrido de conto e romance. O resultado é um conjunto de textos de cuja leitura se sai com a sensação de que não aconteceu nada, de fato. Oposto aos contos que centram sua força no trabalho de um único fio condutor que levará a um resultado contundente. Logicamente, Bolaño estabelece com suas narrativas uma nova forma de trabalhar o conto, afastada das lições de Cortázar e Poe, mesmo que Bolaño reconheça em Poe um mestre atemporal do conto, como se viu no conselho número 9 de seus "Conselhos sobre a arte de escrever contos".

Un conto de Bolaño: "Últimos atardeceres en la tierra"

O conto "*Últimos atardeceres en la tierra*" faz parte do livro *Putas asesinas,* publicado em 2001. De início, o objetivo será retomar o conto recolhendo os episódios que

o constituem e inserindo comentários nos momentos em que há alguma possibilidade de acontecer uma reviravolta nos fatos narrados. Essa escolha obedece à necessidade de mostrar o contraste entre as perspectivas estéticas de Bolaño e as de Poe e Cortázar em relação ao conto. Evidentemente, situar-se nas reviravoltas da trama permitirá verificar a maneira como Bolaño concebe a estrutura de seus contos, uma vez que o texto selecionado é um exemplar ilustrativo de sua concepção do gênero.

No conto "*Últimos atardeceres en la tierra*" o título parece aludir ao término, à finalização de uma vida ou de um processo. O leitor, muito provavelmente, vai preparar a leitura aguardando um desfecho coerente com a promessa do título. A narrativa se centra na viagem de férias da personagem chamada B – uma forma de se referir ao alter ego de Bolaño, Arturo Belano – e seu pai pelo litoral mexicano, em 1975. Saem cedo do Distrito Federal no Ford Mustang 1970 do pai e empreendem a plácida viagem. Quando B se entedia, ao longo de vários momentos da viagem, lê um livro. É uma antologia de poetas surrealistas franceses, traduzida para o espanhol e ilustrada com fotografias dos autores. Em dado momento do início da narrativa, B abrirá o livro ao acaso e verá os poemas e a fotografia do poeta Gui Rosey. A partir desse momento, um estranho fascínio por esse poeta se instala no ânimo de B.

B e seu pai fazem a primeira parada em um bar da rodovia. Pedem um prato de iguana. Nesse ponto da narrativa, percebe-se como se estabelece a primeira sensação de que algo irremediável vai ocorrer: B fica do lado de fora enquanto o pai vai para a cozinha. Quer acompanhar a feitura do prato. B ouve a conversa entre o garçom, a cozinheira e o pai. Observa como o pai olha para ele fixamente, de longe. B desvia o olhar para ler o livro e, de repente, já não visualiza mais o pai. Parece que sumiu. Mas o pai retorna, senta com B e comem. Ficam um tempo e depois partem. Ao entardecer, chegam

ao destino, Acapulco. Buscam hotel e optam pelo La Brisa, a pouca distância da praia. Saem para jantar e, na recepção, o pai pergunta se há algum lugar animado, "*un sitio con acción*". B sabe que seu pai se refere a um lugar onde possa encontrar mulheres. O recepcionista lhes dá um cartão de visita de um estabelecimento e ganha uma gorjeta. B e o pai saem para jantar, mas voltam logo ao hotel. No dia seguinte, B acorda cedo e sai. Vai até a praia, aluga uma prancha e entra no mar. Nesse momento da narrativa, se instaura novamente a sensação de que alguma coisa irremediável vai acontecer. B vai em direção a uma ilha próxima, distante 15 minutos. Mas para B o trajeto é pesadamente longo e as ondas são um obstáculo. Deixa de se mover e fica à mercê das ondas, que o afastam da ilha. Quando está no meio do caminho, decide voltar: "*esta vez el viaje transcurre plácidamente*." (Bolaño, 2008b, p.234). B volta à praia e vai para o hotel. Novamente, tudo se resolve e volta ao normal.

B e o pai saem para dar uma volta de carro pela cidade. À tarde, ficam na praia. B continua lendo os poemas e a breve biografia de Gui Rosey. Nesse ponto, a narrativa introduz o relato referido no livro dos surrealistas. B fica sabendo que o grupo de surrealistas, para fugir dos alemães, tenta obter vistos para viajar aos Estados Unidos. Nesse grupo, há os importantes, como Breton, Tzara, Péret. Entre os menos importantes está Gui Rosey. Os surrealistas se reúnem todas as tardes em um café. Rosey não perde nenhum encontro, até que um dia, em um entardecer, pensa B, não aparece mais. A princípio, ninguém percebe a ausência desse poeta menor, mas depois se dão conta e começa a busca infrutuosa. Por fim, os vistos chegam, alguns partem e os que ficam acabam se esquecendo de Gui Rosey para cuidar da própria vida, que está em risco. Depois dessa digressão, a narrativa volta a B e seu pai. Já é noite e o pai convida B para irem a um lugar animado, onde poderão encontrar mulheres. B recusa, o pai acaba desistindo e ficam

no hotel. Ao perceber que o pai dorme, B vai para perto da piscina com o livro e lê sobre Gui Rosey. Pensa que o poeta talvez tenha se suicidado em uma cidade do litoral francês ao pressentir que não obteria o visto.

Nos momentos em que B olha para a fotografia de Rosey, parece dotá-la de sentidos de acordo com as sensações do momento. Ora é um medíocre funcionário público, ora é um ser sofredor e solitário. B é tirado de suas cavilações por uma mulher que entra. Pouco tempo depois, o recepcionista se aproxima e pergunta a B se já foram conhecer o clube San Diego. B diz que ainda não e o recepcionista diz que é um lugar de confiança. Na mesma avenida fica outro clube, o Ramada. Este não é um bom lugar para ir. O recepcionista insiste sobre a má fama do Ramada e diz que não devem ir lá. Nesse ponto da narrativa, é possível supor que a insistência do recepcionista em desaconselhar a ida ao Ramada terá alguma relação com acontecimentos futuros na trama. Instala-se a suspeita de que ocorrerá algo importante no desenrolar da narrativa, talvez as personagens acabem indo lá e aconteça alguma coisa. Afinal, o título "*Últimos atardeceres en la tierra*" é bastante sugestivo.

B já não consegue se concentrar na leitura e presta atenção na figura da mulher que se vai. Ela fica hesitante, e B, ao pensar que ela está doente, levanta-se e vai socorrê-la. Mas a mulher, que aos olhos de B teria uns trinta anos, revela-se uma anciã de sessenta anos que afirma estar somente pensando. B "*de pronto percibe en esa declaración una amenaza. Algo que se acerca por el lado del mar. Algo que avanza arrastrado por las nubes oscuras que cruzan invisibles la bahía de Acapulco. Pero no se mueve ni hace el más mínimo ademán de romper el encanto en el que se siente sujeto*" (idem, p.238). Tal apreensão não cede durante o tempo que B continua conversando com a mulher. Em dado momento, fica sobressaltado ao perceber que alguém os observa da janela de seu quarto. Não compreende. Reconhece seu pai, que subitamente

recua, "*como picado por una serpiente*", quando percebe que B notou sua presença. Acena rapidamente e some.

A mulher se despede sem aparentemente ter percebido nada. B a segue com o olhar. A mulher para na recepção para falar com alguém que B não consegue ver e depois desaparece. Esse é o quarto momento no desenrolar da narrativa em que se tem o aceno de algo irremediável. No entanto, nessa passagem, a sensação do irremediável fica totalmente explícita. O leitor recolhe essas advertências e pressentimentos e vai criando a expectativa de algo iminente que afetará B e seu pai ou somente B. Talvez um obscuro complô, do qual participará essa misteriosa mulher. Talvez o pai de B também saiba alguma coisa. Quando B chega ao quarto, meia hora depois, encontra o pai dormindo e desconfia de algo, fala com ele e não obtém resposta.

No outro dia, B e seu pai vão apreciar o famoso espetáculo dos "*clavadistas*". O espetáculo consiste em um salto, do rochedo mais alto, perpendicular ao mar, que envolve grande risco de morte. B e o pai decidem ficar no bar e não na plataforma para assistir ao espetáculo. Um "ex-*clavadista*" ajudou na decisão. Quando o espetáculo finaliza, B e seu pai conversam com o "ex-*clavadista*" e o convidam a sair com eles. O "ex-*clavadista*" os leva até o restaurante popular de seu irmão, onde comem um peixe que no restaurante de um hotel teria um preço exorbitante. Saem do restaurante às sete da noite, o "ex-*clavadista*" fica em um bar de sinuca e B e o pai seguem para o hotel. B vai à praia, nada um pouco e tenta ler o livro dos poetas surrealistas com a pouca luz do crepúsculo. "*Un hombre pacífico y solitario, al borde de la muerte. Imágenes, heridas. Eso es lo único que ve. Y de hecho las imágenes poco a poco se van diluyendo, como el sol poniente, y sólo quedan las heridas. Un poeta menor desaparece mientras espera un visado para el Nuevo Mundo. [...] No hay investigación. No hay cadáver*" (idem, p.242-3). B não consegue prosseguir com a leitura porque a noite cai.

Depois do jantar, o pai convida B para sair. B recusa e o pai fica surpreso porque não entende como um jovem não quer se divertir. Antes de o pai sair, B diz para ele se cuidar. O pai retruca que é B quem deve se cuidar. Uma vez sozinho, B adormece e sonha. Sonha que vagueia pelas ruas da cidade dos titãs e sua postura diante das descomunais sombras dos edifícios é de indiferença. Acorda de repente, como obedecendo a um chamado, olha pela janela e vê a mesma mulher velha que conhecera na noite anterior bebendo perto da piscina. B tenta se concentrar na leitura do livro dos surrealistas e não consegue. Deita-se e pensa em dormir, mas também não consegue. Ergue-se na escuridão e olha pela janela. A mulher continua no mesmo lugar. De repente, um carro estaciona e B acha que é o Mustang 1970 do pai. Passa um tempo bastante longo e não vê o pai. Quando pensa que está errado, vê o pai entrando. Mas ao invés de subir ao quarto, o pai decide ir ao encontro da mulher para beber com ela. B fica surpreso, mas decide não interromper o encontro, por esse motivo não liga a luz e fica pensando na escuridão sobre mulheres e viagens. Adormece. Acorda duas vezes sobressaltado e não vê o pai. Na terceira vez, perto do amanhecer, acorda e desta vez vê o pai dormindo na cama.

Na manhã seguinte, B vai até a praia, aluga uma prancha e consegue chegar até a ilha sem problemas. Depois volta até o hotel e encontra o pai tomando café. Senta com ele e percebe um arranhão no rosto do pai, que vai da orelha até o queixo. B hesita em perguntar e, no fim, não diz nada.

B e o pai saem para visitar uma praia perto do aeroporto. É enorme e cercada de casebres de pescadores. O mar está agitado e um pescador desaconselha tomar banho de mar. B concorda, mas o pai entra no mar. Se afasta e, de repente, não mais se veem a cabeça e os braços do pai. O pescador fica olhando da praia, junto com outros curiosos. B prefere não olhar e se distrai fitando um avião de passageiros que

nesse momento passa por ali. Lembra o dia em que chegou sozinho em um avião que fez escala em Acapulco, vindo do Chile. Era 1974 e pensou que estava a salvo. B fecha os olhos e o vento não o deixa ouvir as vozes preocupadas do pescador e dos curiosos. Mas o pai sai do mar e convida B a comer alguma coisa. B pensa abatido: "*Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar. [...] A partir de este momento él sabe que se está aproximando el desastre*" (idem, p.246). Nesse momento da narrativa, é possível encontrar a quinta ocasião em que se insinua um acontecimento irremediável. No entanto, a narrativa prossegue: "*Las cuarentaiocho horas siguientes, no obstante, transcurren envueltas en una suerte de placidez que el padre de B identifica con el 'concepto de vacaciones' (y B no sabe si su padre se está riendo de él o lo dice en serio)*" (ibidem).

B e o pai fazem passeios pela praia, almoçam no hotel ou em restaurantes baratos e, em uma tarde, alugam um pequeno bote inflável e passeiam pela orla, perto do hotel. O passeio é tranquilo, mas na volta enfrentam um problema. O bote vira e o narrador diz que o incidente não é grave, porque ambos sabem nadar muito bem. Sobem de novo na embarcação e B pensa que não há perigo. De repente, o pai percebe que perdeu a carteira e mergulha no mar. B dá risada, mas começa a ficar preocupado quando não vê sinal do pai. B imagina o pai nadando e caindo em um fosso profundo. Decide mergulhar quando não vê o pai voltar, e, no momento em que está descendo nas profundezas do mar, vê o pai, que está subindo em direção à superfície, com a carteira na mão direita. B experimenta sensações estranhas dentro do mar. Volta ao bote e tem a certeza de que um grande tédio se abaterá sobre ele, e o gelo da impossibilidade de comunicação com o pai tornará tudo um desastre.

B tem certeza disso quando aparece o "ex-*clavadista*", que ele intui desejar convidar o pai, e não B, para uma noitada. No entanto, B acaba saindo com eles. Vão até o clube San

Diego, dançam com algumas mulheres e o pai fica com uma delas. Depois saem para jantar e o "ex-*clavadista*" sugere ir até um local nos subúrbios de Acapulco.

B passa mal e é socorrido e servido por uma prostituta fora do local. Quando entra de novo, vê o pai jogando cartas com o "ex-*clavadista*" e mais dois homens. B pede para irem embora. O pai diz que está ganhando e B começa a imaginar o pior. Pensa que algo muito ruim vai acontecer com eles. B fita o pai com olhos de bêbado e sua mente concebe os piores cenários. B lembra das duas ocasiões em que quase o mataram em 1974, antes de ir para o México. Lembra do poeta surrealista Gui Rosey e imagina seu cadáver no fundo do mar. Os pensamentos desordenados continuam, B pensa que o pai o fita com "*seriedad de muerte*". Uma das prostitutas diz que seria melhor eles abandonarem o local porque alguma coisa ruim pode acontecer com eles. A bruma do álcool cega B e ele só consegue lembrar e observar. Depois de um tempo, sai com uma prostituta e ao voltar vê seu pai e os jogadores falando alto. Aparentemente um dos jogadores não quer que o pai de B saia com o dinheiro que ganhou no jogo. B fica aflito e obedece ao pai quando este o chama para irem embora. Há certa resistência por parte dos outros jogadores. O pai diz que não quer mais jogar e que sairão tranquilamente. Paga o que deve e um dos jogadores grita com o pai e pede para ele voltar a jogar. Nesse momento, B lembra do poeta Gui Rosey, o imagina morto e vê a si mesmo como Rosey, sozinho e na iminência de ser morto e ver-se enterrado em um buraco qualquer de Acapulco. A voz do pai interrompe os pensamentos de B, que se dá conta de que não está só como Rosey.

O conto termina assim: "*Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear*" (idem, p.254).

A longa retomada do enredo do conto tem o propósito de mostrar a maneira como Bolaño trabalha a ficção. O conto "*Últimos atardeceres en la tierra*" é o modelo perfeito do conto bolañiano. O narrador vai desfiando uma série de acontecimentos, muitos deles vinculados diretamente à trama e às personagens, revelando-se importantes. Mas também há a apresentação de digressões, na forma de longas descrições, rememorações ou inserções que alongam o tempo de leitura e o próprio tempo da narrativa e debilitam o impacto que certos acontecimentos, acabados de acontecer antes da digressão, poderiam ter sobre o leitor. Essa diluição da força dos acontecimentos narrados coincide também com a profusão de falsas pistas, espalhadas ao longo da narração. As pistas falsas têm o propósito de preparar o ânimo do leitor para um acontecimento iminente que nunca chega a se concretizar. Com a frustração devido à ausência dos desfechos impactantes que tinham sido anunciados, mas que não se materializam, o narrador vai minando no leitor a expectativa de se defrontar com um evento impactante, decorrente das pistas que vão se revelando falsas.

É oportuno apresentar a perspectiva crítica que sobre a obra de Bolaño expõe Cecília López Badano (s. d., p.451-2):

> el cuento moderno tradicional se vuelve una elipsis de significado contundente y paradigmático revelado en un final muchas veces efectista. En Bolaño esta estética aborta: no hay sentido secreto cifrado en la narración, y si lo hubiera, como parecería ser en "Buba" (*Putas asesinas*, 2001), es inefable o bien intraducible culturalmente; elige entonces jugar con la expectativa y defraudarla: en eso cifra su juego estético; así se invalida el horizonte y la visión de la realidad desconocida: queda sólo la trashumancia, la concreción del viaje sin destino. Sus finales son la materialización de la frontera con el silencio que ya mencionamos: el borde abismal del fragmento del que quedan colgados los personajes y el lector en la búsqueda del sentido, en la nostalgia de la deseada

> totalidad de imposible acceso, por lo tanto, los dos factores señalados trabajan de consuno en una lógica narrativa que consolida estéticamente la entrega al vacío, la huida y la difuminación.

Nesse sentido, Bolaño propõe uma instigante forma de se opor aos preceitos de Poe e Cortázar em relação ao conto. Se nas propostas teóricas do norte-americano e do argentino há a necessidade de aglutinar todos os elementos em direção a um desfecho impactante, que sacuda o leitor do conto, em Bolaño esse preceito não é próprio da composição do conto nem é imprescindível, pelo menos não da maneira proposta por Poe e Cortázar. Levando em conta o ideal de trabalho ficcional de Bolaño, centrado na transgressão e no desafio às formas narrativas conhecidas e consagradas, é coerente pensar que seu trabalho com o conto buscaria desestabilizar as certezas sedimentadas ao longo de uma extensa tradição de contistas. Isso se relaciona diretamente com a organização do material ficcional. Bolaño não prescinde completamente da ideia de causar impacto no leitor. Ele o faz tecendo vários fios da trama, uns enganosos, outros que se revelam não tão impactantes e outros deveras impactantes porque o caráter de sua narrativa é plural. Se para Poe e Cortázar bastava tecer um fio ao redor do qual se aglutinavam os elementos narrativos necessários para obter um dado efeito, na maior parte das vezes um único efeito, para Bolaño essa forma de conceber o conto pode ser desafiada. Por isso o escritor chileno propõe vários fios, que prometem diversos efeitos, mas que no fim debilitam a força de qualquer impacto que pudesse acontecer. O leitor ainda tem o desafio de encontrar desfechos não finalizados totalmente. Isto é, o desfecho dos contos boliñianos nunca é conclusivo, precisamente porque nenhum elemento mobilizado na trama tinha o propósito real de revelar algum sentido, porque, para Bolaño, a existência de uma explicação única, que dotará de

sentido todos os fios da trama, não é possível. O resultado é, obviamente, um conto dissonante, para o leitor acostumado a ser sacudido pelos impactos de um desfecho onde todos os fios se unem em um único e harmônico sentido. Bolaño tira do leitor essa tranquilidade e o submerge na mais pura desolação e frustração. Depois de ter acompanhado uma longa narrativa, fica com as mãos vazias porque o conto não revela a que veio. Não tem um propósito, não revela nenhum sentido, sequer dá uma conclusão satisfatória para o drama das personagens.

Em "*Últimos atardeceres en la tierra*" não é possível saber se a derradeira frase "comienzan a pelear" [começam a brigar] se refere a uma briga entre B e seu pai ou entre B, seu pai e os jogadores. Ao optar pelo primeiro desfecho, o final é relativamente satisfatório, pois uma briga entre pai e filho não será transcendente, como é possível inferir pela relação de B com seu pai. Mas, se o segundo desfecho se impõe, com certeza haverá morte, pois os jogadores são violentos e não têm nada a perder. Se esse final se revelar o escolhido, então a fixação de B pelo poeta surrealista Gui Rosey será uma espécie de pressentimento sobre seu futuro: sua morte acontecerá no litoral e seu cadáver nunca será encontrado. O leitor poderia, ainda, se aventurar por outros desfechos, mas a sensação de impotência e vazio acabará se impondo. Seria esse o vazio ao qual a crítica boliñiana alude constantemente? Mas esse vazio transcende a correspondência com a simples ausência e se revela o motor de tudo na existência.

Na verdade, não há sentidos, os humanos têm o vício e o costume de concatenar os fatos que, em última análise, talvez não guardem relação nenhuma entre si. E esse desvendamento, feito de modo abrupto e muitas vezes cruel, dá a Bolaño um lugar de destaque na literatura contemporânea. Um escritor que fala com propriedade dos tempos atuais, em que o mergulho na incerteza e na falta de explicação dos fatos vivenciados é o prato servido cotidianamente.

Referências bibliográficas

BAGUÉ QUÍLEZ, L. Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño. *Lectura y Signo*, Universidad de León (Espanha), n.3, p.487-508, 2008.

BOLAÑO, R. Consejos sobre el arte de escribir cuentos. In: ________. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008a. p.7-8.

________. Últimos atardeceres en la tierra. In: ________. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008b. p.230-54.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ________. *Valise de cronópio*. 2.ed. Trad. de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-63.

GONZÁLEZ, D. Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la Historia. *Atenea*, Universidad de Concepción (Chile), n.488, II Sem, p.31-45, 2003.

GUTIÉRREZ GIRALDO, R. Roberto Bolaño: fragmentos de um discurso do vazio. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n.8, p.1-14, 2007.

LÓPEZ BADANO, C. *Latinoamericanidad transcultural*. Roberto Bolaño: la escritura como paradigma multicultural. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/Latinoamericanidad.pdf.

MORALES, T. L. Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea* (Concepción) [online]. n.497, p.51-77, 2008. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000100005&lng=es&nrm=iso.

OBERTI, L. Teorías de los géneros. In: ________. *Géneros literarios*: composición, estilo y contextos. Buenos Aires: Longseller, 2002. p. 22-34.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: ________. *Poemas e Ensaios*. 3.ed. rev. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p.101-14.

________. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário revista de*

contos. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html.

SIMUNOVIC DÍAZ, H. *Estrella distante:* crimen y poesía. *Acta Literaria*, Universidad de Concepción (Chile), n.33, p.9-25, 2006.

VIDAL MORALES, T. J. V. *Nuevos recursos literários en la novela* Los detectives salvajes *de Roberto Bolaño*. Tesis para optar al grado de Profesor en Lenguaje y Comunicación. Universidad Austral de Chile, Instituto de Linguística, Escuela de Lenguaje y Comunicación, Valdivia, 2005.

SOBRE O LIVRO

Formato: 12 x 21 cm
Mancha: 20 x 40,4 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª edição: 2010

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação-Geral
Marcos Keith Takahashi